

MINIATURMALEREI IM ISLAMISCHEN ORIENT

DIE KUNST DES OSTENS

HERAUSGEGEBEN

VON

WILLIAM COHN

BAND VII

BRUNO CASSIRER VERLAG
BERLIN

MINIATURMALEREI IM ISLAMISCHEN ORIENT

VON

ERNST KÜHNEL



MIT 154 TAFELN UND FÜNF TEXTABBILDUNGEN

BRUNO CASSIRER VERLAG BERLIN

1923

SECHSTES BIS ZEHNTES TAUSEND

VORWORT

Der vorliegende Band will in knapper Form eine einigermaßen vollständige Übersicht über die einzelnen Phasen der Miniaturmalerei in den Ländern des Islam bieten, und es versteht sich wohl von selbst, daß in so engem Rahmen Kalligraphie und ornamentaler Buchschmuck nicht mit zur Sprache kommen konnten. Dagegen mußten z. B. innerhalb der indischen Schule neben den mohammedanischen Künstlern auch die mit ihnen eng verbundenen Hindumeister gebührend berücksichtigt werden.

Bei der Auswahl der Abbildungen kam es nicht darauf an, möglichst viel unveröffentlichtes Material zu bringen, sondern bemerkenswerte Beispiele aus allen Perioden zu vereinigen und übersichtlich zu ordnen. Dafür waren Gesichtspunkte maßgebend, die in den einleitenden Textkapiteln des näheren ausgeführt sind. In diesen hat der Verfasser Zweck, Inhalt und Technik im allgemeinen und sodann in historischer Folge die verschiedenen Stilrichtungen behandelt. Was hier als Ballast empfunden wurde, aber dennoch nicht ganz entbehrlich erschien, mußte in den „Erläuterungen“ Platz finden, in denen nicht nur die Themen erklärt, sondern auch Literaturhinweise und andere Zitate für diejenigen geboten werden sollten, die sich eingehender mit dem Gebiet zu beschäftigen wünschen.

Für manche Darstellung konnte keine einwuchtende Deutung, für viele Arbeiten keine zuverlässige Datierung oder Lokalisierung genannt werden; der Verfasser hat es dann meist vorgezogen, die Frage offen zu lassen, statt dem Leser seine persönlichen Vermutungen aufzunötigen. Ferner haben die Besitzverhältnisse sich zumal bei Einzelblättern in den letzten Jahren wiederholt geändert, und es muß um Nachsicht gebeten werden, wenn in dieser Hinsicht einzelne Angaben sich nicht mehr als zutreffend erweisen sollten.

Die Schwarz-Weiß-Wiedergabe kann von Kunstwerken, deren Hauptreiz in der Farbe besteht, natürlich nur einen ganz unvollkommenen Eindruck

vermitteln, und bei gewissen Blättern wirkt sie sogar irreführend. Man ist also immer wieder darauf angewiesen, die hier gewonnenen Vorstellungen angesichts von Originalen zu überprüfen und zu vervollständigen. Das wird freilich dem deutschen Leser nicht leicht gemacht, denn unsere Bibliotheken sind verhältnismäßig arm an hervorragenden arabischen und persischen Bilderhandschriften, und sonst sind an wertvollerem öffentlichen Besitz eigentlich nur die prächtigen indischen Alben des Museums für Völkerkunde in Berlin zu nennen. Auch größere Privatsammlungen kommen außer der von Professor Sarre kaum in Frage, nachdem leider der Hauptbestand der Sammlung Schulz in das Bostoner Museum gewandert ist, das ihn nebst älterem Besitz von Dr. von Golubew 1914 erwarb und damit für das Studium der islamischen Miniatur eine außergewöhnliche Bedeutung erlangte.

Die ersten verdienstvollen Einzelforschungen auf dem hier behandelten Gebiet, die in Zeitschriftenaufsätzen und Katalogen niedergelegt wurden, verdanken wir E. Blochel, in größerem Maßstabe wurden stilkritische Untersuchungen aber erst durch das auf der Ausstellung mohammedanischer Kunst in München 1910 vereinigte, reichhaltige Material ermöglicht. In den im Anschluß daran bei F. Bruckmann erschienenen Tafelbänden bearbeitete F. R. Martin die Miniaturen und veröffentlichte gleichzeitig das erste zusammenfassende Werk über diesen Gegenstand (*The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey*, London 1912), das man nicht nur um seiner ausgezeichneten Lichtdrucke willen, sondern auch wegen seines anregenden trotz willkürlicher Zuschreibungen und äußerst subjektiver Qualitätsurteile an treffenden Beobachtungen reichen Textes immer wieder benutzen wird. Als Ergänzung dazu vermag die zweibändige, durch eine Sonderausstellung 1912 im Pavillon de Marsan angeregte prunkvolle Publikation von G. Marleau und H. Vever (*Les miniatures persanes*, Paris 1913) zu dienen, der schon im nächsten Jahre das auf gründlichen Studien beruhende, sehr aufschlußreiche aber leider ganz unübersichtliche Buch von W. Ph. Schulz (*Die persisch islamische Miniaturmalerei*, Leipzig 1914) folgte. — Dem persischen Maler Rızâ Abbâsî hat F. Sarre einige Aufsätze gewidmet und ein Skizzenbuch von ihm veröffentlicht (*Zeichnungen von Rıza Abbâsî*, München 1920), ebenso ist er Rembrandts Entlehnungen aus indischen Miniaturen nachgegangen. Über diese letzteren ist die Literatur seit Havell's erster Zusammenfassung (1908) erheblich angewachsen. A. Coomaraswamy gebührt das Verdienst die Hindu-

schulen aus der Vergessenheit gezogen zu haben (Indian Drawings, 1910 und Rajput painting, Oxford 1916), während L. Binyon und T W Arnold (The court painters of the Grand Mogols, Oxford 1921) zur Kenntnis der Kleinmalerei am Hofe der Moghulkaiser beitrugen, die kürzlich auch Sattar Kheiri (Indische Miniaturen, „Orbis pictus“, Berlin 1921) zu einer kleinen Studie anregte.

In den genannten Werken, auf die wir in den „Erläuterungen“ gelegentlich Bezug nehmen, wird der Leser weitere Spezialliteratur verzeichnet finden

Herrn Prof Sarre hat der Verfasser für freundliche Überlassung einiger photographischer Vorlagen und Herrn Prof von Lecoq für wiederholte gütige Unterstützung bei der Bearbeitung indischer Miniaturen zu danken

Die Abbildungen 1 3b 12–18 23–27 35 46 52f 58f 63 69 98–100 sind dem Werke von F R Martin, 9 83 94f dem von Marteau und Véver, 126 142–150 dem von Coomaraswamy, 3a 22 36 dem von W Ph Schulz entnommen, Abb 6 37f 42f 44 48 54–57 60 62 64 66f 70a 77 93 96 107f 110f 115 liegen Originalaufnahmen für das Münchener Ausstellungswerk, Abb 2 4 20f 33 39f 45 47 51 61 68 71f 74f 78 91f 97 101f 109 140 von F Bruckmann A.-G. verlegte Photographien und Abb 76 79 81–83 85f 113 136 Aufnahmen im Besitz von Prof Sarre zugrunde

E Kühnel

ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Der schnelle Absatz des Buches hat eine Neuauflage erforderlich gemacht, ehe noch der Verfasser in der Lage war, kritische Urteile von Fachgenossen zu vernehmen, die ihn vermutlich instand gesetzt hätten, erhebliche Verbesserungen vorzunehmen. Er hat sich also mit wenigen Änderungen begnügen müssen, die sich im wesentlichen auf die indischen Blätter beziehen und größtenteils freundlichen Anregungen des Herrn cand phil Hermann Götz verdankt werden. In dem letzten Teil der Tafeln sind abgesehen von einer Umgruppierung, statt der bisherigen Abb 113 und 114 zwei andere (No 106 und 142) hinzugekommen

September 1922

E. Kühnel

vermitteln, und bei gewissen Blättern wirkt sie sogar irreführend. Man ist also immer wieder darauf angewiesen, die hier gewonnenen Vorstellungen angesichts von Originalen zu überprüfen und zu vervollständigen. Das wird freilich dem deutschen Leser nicht leicht gemacht, denn unsere Bibliotheken sind verhältnismäßig arm an hervorragenden arabischen und persischen Bilderhandschriften, und sonst sind an wertvollerem öffentlichen Besitz eigentlich nur die prächtigen indischen Alben des Museums für Völkerkunde in Berlin zu nennen. Auch größere Privatsammlungen kommen außer der von Professor Sarre kaum in Frage, nachdem leider der Hauptbestand der Sammlung Schulz in das Bostoner Museum gewandert ist, das ihn nebst älterem Besitz von Dr. von Golubew 1914 erwarb und damit für das Studium der islamischen Miniatur eine außergewöhnliche Bedeutung erlangte.

Die ersten verdienstvollen Einzelforschungen auf dem hier behandelten Gebiet, die in Zeitschriftenaufsätzen und Katalogen niedergelegt wurden, verdanken wir E. Blochel, in größerem Maßstabe wurden stilkritische Untersuchungen aber erst durch das auf der Ausstellung mohammedanischer Kunst in München 1910 vereinigte, reichhaltige Material ermöglicht. In den im Anschluß daran bei F. Bruckmann erschienenen Tafelbänden bearbeitete F. R. Martin die Miniaturen und veröffentlichte gleichzeitig das erste zusammenfassende Werk über diesen Gegenstand (*The miniature painting and painters of Persia, India and Turkey*, London 1912), das man nicht nur um seiner ausgezeichneten Lichtdrucke willen, sondern auch wegen seines anregenden, trotz willkürlicher Zuschreibungen und äußerst subjektiver Qualitätsurteile an treffenden Beobachtungen reichen Textes immer wieder benützen wird. Als Ergänzung dazu vermag die zweibändige, durch eine Sonderausstellung 1912 im Pavillon de Marsan angeregte prunkvolle Publikation von G. Marteau und H. Vêver (*Les miniatures persanes*, Paris 1913) zu dienen, der schon im nächsten Jahre das auf gründlichen Studien beruhende, sehr aufschlußreiche, aber leider ganz unübersichtliche Buch von W. Ph. Schulz (*Die persisch-islamische Miniaturmalerei*, Leipzig 1914) folgte. — Dem persischen Maler Riza Abbâsi hat F. Sarre einige Aufsätze gewidmet und ein Skizzenbuch von ihm veröffentlicht (*Zeichnungen von Riza Abbâsi*, München 1920), ebenso ist er Rembrandts Entlehnungen aus indischen Miniaturen nachgegangen. Über diese letzteren ist die Literatur seit Havell's erster Zusammenfassung (1908) erheblich angewachsen. A. Coomaraswamy gebührt das Verdienst, die Hindu-

schulen aus der Vergessenheit gezogen zu haben (Indian Drawings, 1910 und Rajput painting Oxford 1916) während L. Binyon und T W Arnold (The court painters of the Grand Mogols, Oxford 1921) zur Kenntnis der Kleinmalerei am Hofe der Moghulkaiser beitrugen, die kürzlich auch Sattar Kheiri (Indische Miniaturen, „Orbis pictus“, Berlin 1921) zu einer kleinen Studie anregte

In den genannten Werken, auf die wir in den „Erläuterungen“ gelegentlich Bezug nehmen, wird der Leser weitere Spezialliteratur verzeichnet finden

Herrn Prof Sarre hat der Verfasser für freundliche Überlassung einiger photographischer Vorlagen und Herrn Prof von Lecoq für wiederholte gütige Unterstützung bei der Bearbeitung indischer Miniaturen zu danken

Die Abbildungen 1 3b 12–18 23–27 35 46 52f 58f 63 69 98–100 sind dem Werke von F R. Martin, 9 88 94f dem von Marteau und Véver, 126 142–150 dem von Coomaraswamy, 3a 22 36 dem von W Ph Schulz entnommen, Abb 6 37f 42f 44 48 54–57 60 62 64 66f 70a 77 93 96 107f 110f 115 liegen Originalaufnahmen für das Münchener Ausstellungswerk, Abb 2 4 20f 33 39f 45 47 51 61 68 71f 74f 78 91f 97 101f 109 140 von F Bruckmann A G. verlegte Photographien und Abb 76 79 81–83 85f 113 136 Aufnahmen im Besitz von Prof Sarre zugrunde.

E Kühnel

ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Der schnelle Absatz des Buches hat eine Neuauflage erforderlich gemacht, ehe noch der Verfasser in der Lage war, kritische Urteile von Fachgenossen zu vernehmen, die ihn vermutlich instand gesetzt hätten, erhebliche Verbesserungen vorzunehmen. Er hat sich also mit wenigen Änderungen begnügen müssen, die sich im wesentlichen auf die indischen Blätter beziehen und größtenteils freundlichen Anregungen des Herrn cand. phil Hermann Götz verdankt werden. In dem letzten Teil der Tafeln sind abgesehen von einer Umgruppierung statt der bisherigen Abb 113 und 114 zwei andere (No 106 und 142) hinzugekommen

September 1922.

E. Kühnel

Die islamische Miniaturmalerei.

Es besteht kein Grund zu der immer noch weit verbreiteten Annahme, daß im Koran Darstellungen lebender Wesen verboten und aus diesem Grunde Malerei und Plastik innerhalb der islamischen Kunst nie recht zur Entfaltung gelangt seien. In dem heiligen Buche kann der betreffende Vers sinngemäß nur so ausgelegt werden, daß er ganz allgemein gegen Götzenbilder gerichtet ist, und allenfalls läßt sich weiter folgern, daß religiöse Themen überhaupt von figürlicher oder symbolischer Wiedergabe ausgenommen sein sollten. Gegen diese Auffassung hat man denn auch im ganzen mohammedanischen Länderbereich zu keiner Zeit verstoßen: niemals ist irgend ein islamischer Glaubenssatz im Bilde veranschaulicht worden.

Darüber hinausgehend heißt es allerdings in den „Hadith“ (überlieferten Aussprüchen des Propheten): „Hütet Euch darzustellen den Herrn oder den Menschen, und malt nur Bäume, Blumen und leblose Dinge.“ Und an einer anderen Stelle wird gedroht, daß am Tage des Gerichts die Dargestellten vor den Malern erscheinen werden, um eine Seele von ihnen zu fordern und daß die Unerfüllbarkeit dieses Verlangens den Künstlern zum ewigen Feuer gereichen wird. Damit wäre nun freilich in unzweideutiger Weise der Entwicklung in der Richtung des Figürlichen ein Riegel vorgeschoben, wenn nicht von einem großen Teil der Mohammedaner die orthodoxe Tradition (Sunna) abgelehnt und dem Koran eine andere Überlieferung zur Seite gestellt würde. Zu den Anhängern dieses sogenannten schiitischen Bekenntnisses gehören vor allem die Perser, und wiederholt haben es machtvolle Dynastien auch in Ländern arabischer Zunge verfochten, so besonders die Fatimiden in Ägypten, die sich also kein Gewissen daraus zu machen brauchten, daß sie Scharen von Malern beschäftigten und den Handwerkern von Kairo Aufträge erteilten, in denen belebte Motive die Hauptrolle spielen.

Erstaunlich aber wirkt es, daß gerade die ersten Kalifengeschlechter der Omayyaden und Abbassiden, statt als strenggläubige Sunniten die Künstlerschaft

in die durch den genannten Ausspruch gezogenen Schranken zu verweisen, in dieser Hinsicht selbst dermaßen über die Stränge schlugen, daß man sich fragt, ob damals überhaupt ein Bilderverbot schon ernstlich diskutiert worden sei. Jedenfalls wurde es nur in Spanien und Nordafrika verhältnismäßig früh, nämlich vom 11. Jahrhundert an, gewissenhaft beobachtet, seit dem 14. Jahrhundert auch in Ägypten und Vorderasien, sowie mit wenigen Ausnahmen allgemein von den Osmanen. Perser und Inder dagegen haben ihm stets nur insofern Rechnung getragen, als sie bei der Ausschmückung von Moscheen und anderen Kultorten bedacht waren, alles zu vermeiden, was im orthodoxen Sinne irgendwie hätte Anstoß erregen können.

Fredlich hat die Tatsache, daß eine heilige Scheu vor der Darstellung jedem gläubigen Muslim mehr oder weniger Zwang auferlegte, das Problem der Bildgestaltung erheblich beeinflußt und die Entwicklung malenscher Probleme als solcher zwar nicht behindert, sie aber doch von vornherein in der Richtung des Dekorativen und Ornamentalen abgedrängt. Die Großmalerei, von der uns übrigens so gut wie gar nichts erhalten blieb, diente denn auch lediglich der Ausschmückung von Prunkräumen, und das Miniaturbild kam in der Buchkunst nur als ornamentaler Bestandteil — neben den in der Regel wichtigeren der Kalligraphie und der Arabeskenverzierung — zur Geltung. Es ist kein Zufall, daß uns in alten Quellen alle angesehenen Schönschreiber und Illuminatoren in ununterbrochener Reihe mit eingehender Schilderung ihrer Verdienste gerühmt werden, während man der Maler nur gelegentlich mit einigen knappen Worten Erwähnung tut. Künstler, die unter so einschränkenden Bedingungen und meist in untergeordneter Rolle Meisterwerke schufen, von deren Schönheit wir uns glücklicherweise heute noch überzeugen können, verdienen in besonderem Maße unsere Bewunderung und haben Anspruch darauf, daß wir uns bemühen, bei der Bewertung ihrer Arbeiten ihnen volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Das fällt uns nicht immer leicht angesichts der Vorurteile, mit denen wir an einen uns geistig und ästhetisch zunächst fremden Kulturkreis heranzutreten pflegen.

Welcher Art waren nun die Aufgaben, die den orientalischen Buchmalern in den einzelnen Ländern und Perioden erwuchsen, und in welcher Weise haben sie überhaupt bei der Herstellung von Handschriften mitgewirkt?

Bei der Ausschmückung des Korans, die das führende Problem bildete in

der ganzen Geschichte der islamischen Buchkunst, waren sie, wie gesagt, von vornherein ausgeschaltet, und ebenso konnten sie in anderen religiösen Texten, von denen sich häufig kalligraphisch bemerkenswerte Abschriften vorfinden, nicht gut zu Worte kommen. Die ersten Bücher, für die man ihres Pinsels bedurfte, waren naturwissenschaftlichen Inhalts. Es handelt sich da zunächst um arabische Ausgaben griechischer Traktate, in denen es galt, das Wort durch das Bild zu unterstützen, wie das in der Regel auch schon in der Vorlage geschehen war. Abhandlungen über physikalische oder medizinische Themata waren auch damals ohne Illustrationen nicht recht denkbar, und die Gelehrten, die die Kopien veranlaßten oder selbst schrieben, sorgten dafür, daß sie von berufener Hand mit Anschauungsmaterial bereichert wurden. Wie sollte man wohl auch beispielsweise Angaben über die Konstruktion hydraulischer Automaten lediglich aus der Lektüre verfolgen oder bei astronomischen Auseinandersetzungen ohne die Wiedergabe der Sternbilder auskommen wollen? Bei anderen, verwandten Texten waren die Bildbeigaben wohl zum Verständnis nicht unbedingt erforderlich, wurden aber aus den griechischen Originalen mit übernommen und nur in zeichnerischer und malerischer Hinsicht neu formuliert. Seit dem 14. Jahrhundert etwa nimmt die Stelle dieser naturwissenschaftlichen Schriften, von denen leider nur wenige Bruchstücke auf uns gekommen sind (Abb. 1 bis 6), ein enzyklopädisches Lehrbuch ein, das in vielen Exemplaren über die ganze islamische Welt verbreitet wurde: die Kosmographie des Zakariya Qazwini. In ihr wird die gesamte Tier- und Pflanzenwelt, einschließlich der mythologischen Fabelwesen, behandelt, und ferner ist darin vom Sternenhimmel, von Engeln und Dämonen die Rede — es fehlte also nicht an Motiven, die zu illustrativer Mitarbeit willkommenen Anlaß boten (s. Abb. 22, 33).

Inzwischen hatte in der Erzählliteratur ebenfalls ein fremdes Werk Anregung gegeben, die vorgetragenen Begebenheiten durch allerlei Bilderschmuck zu veranschaulichen und so desto nachdrücklicher auf die Nutzenanwendungen hinzuweisen, die dem Leser nicht erspart bleiben sollten: es waren die Fabeln des Inders Bidpai (Kalila und Dimna) aus dem Hitopadesa, die in der Übersetzung des Ibn Muqaffa zu großer Beliebtheit gelangten (Abb. 3a, 19f.; in dieselbe Richtung gehört das Tierbuch des Ibn Bakhtischu, Abb. 14 bis 16). Eine Aufgabe von hoher künstlerischer Bedeutung, bei der sie auf keinerlei Vorlagen zurückgreifen, aber andererseits auch ihrer Phantasie freien Lauf

lassen konnten, erwuchs den arabischen Buchmalern eigentlich erst in den „Maqâmen“ des Abu Mohammed el-Harîrî (gest 1122), die uns durch Rückerts Übertragung zugänglich geworden sind. Harîrî schildert in geistvollem, mit literarischen Leckerbissen gespicktem Vortrag die Erlebnisse und witzigen Einfälle des ebenso durchtönen wie redegewandten Abu Said aus Serrudj, in denen man nun mit einem Schlage Stoff zu drastischen und überraschend freien genrehaften Kompositionen fand (Abb 7ff, 17f)

Mit diesen und wenigen anderen Texten ist die arabische Literatur unter den Bilderhandschriften des Orients vertreten, und wir müssen gleich hinzufügen, daß von ihnen eigentlich nur der Qazwînî und die astronomischen Abhandlungen über das 14. Jahrhundert hinaus beibehalten wurden. Wir vermissen vor allem Bücher historischen Inhalts, die besonders geeignet gewesen wären, von berufenen Malern zu Kulturdokumenten von unschätzbarem Wert ausgestaltet zu werden. Erst die Mongolenzeit schuf darin Wandel, und es ist recht bezeichnend, daß wir aus dem Beginn dieser Epoche die Weltchronik des im 10. Jahrhundert in Bagdad verstorbenen Mohammed el-Tabarî in einer persischen Ausgabe besitzen, aus deren Bildern auf ältere Vorstufen nicht ohne weiteres zu schließen ist. Mit der Schöpfung beginnend und bis in die Khalifenzeit hineinreichend, sollte sie, meint man, die Mitwirkung eines Malers schon ihres bunten Inhalts wegen stets erfordert haben. Eine Geschichte der Mongolen von Djuweini in der Pariser Bibliothek weist eine einzige, gegenständlich höchst beachtenswerte Miniatur auf. Der Verfasser überreicht dem Sultan Argun ein Exemplar des Werkes. Hier ist also eine Begebenheit geschildert, die mit dem Schicksal des Buches selbst zusammenhängt – eine Ausnahme, zu der wir auch späterhin kaum noch Parallelen finden. Um 1300 schrieb Raschîd ed-dîn, Vezier der Mongolenherrscher Ghazan und Uldjaitu, ein ähnliches aber breiter angelegtes Geschichtswerk, in welchem er mit sichtlichem Behagen biblische und buddhistische Stoffe mit solchen aus der Geschichte Chinas und des Islam zusammenwarf. Das konnte der Arbeit des Zeichners nur zustatten kommen, und aus dem kostbaren Original in der Asiatic Society ersieht man, wie hier mit einem Schlage die Darstellungsmöglichkeiten außerordentlich bereichert wurden (Abb 23ff). Sachlicher und immer im Rahmen des eigentlichen Themas schilderte später Scherf ed-dîn Ali von Yezd in seinem „Safer-Namch“ die Taten Timurs und regte so z. B. den Meister Behzâd an, auch seinerseits sich mit möglichster

Gewissenhaftigkeit an tatsächliche Vorgänge zu halten (Abb 48–53) In historischem Sinne sind ebenfalls in einer ganz vereinzelt dastehenden türkischen Bilderhandschrift des 16. Jahrhunderts die Kriegszüge Suleimans des Prächtigen beschrieben (Abb 96), und in Indien ist dann neben anderen Chroniken die des Kaisers Akbar mehrfach kopiert und ausgemalt worden

Die wichtigste Unterlage für die Entwicklung der Miniatur in Persien boten naturgemäß die Werke der heimischen Dichter, und an erster Stelle das große Nationalepos *Firdusī*, das *Schāhnāmeh* (1011 vollendet) das in keiner noch so bescheidenen Bibliothek fehlen durfte und uns vom 14. bis zum 17. Jahrhundert in einer ununterbrochenen Reihe künstlerisch bemerkenswerter Abschnitten erhalten ist Wer es in Übertragungen gelesen hat wird ohne Schwierigkeit die Ereignisse deuten, die mit Vorliebe im Bilde festgehalten und immer wieder in neuen Abwandlungen dargestellt wurden wie Rustem sein Roß Rekhsch einfängt, oder wie dieses während der Held schläft, mit dem Löwen kämpft, wie Zāl nachts bei Rudabe eindringt, wie die Schlacht tobt zwischen Iranern und Turanern, wie Siyawusch durch den Scheiterhaufen sprengt, wie Isfندیار den Simurgh bezwingt, wie Bahram Gūr seinen Meisterschuß tut usw. (vgl. Abb 36, 42f., 59)

Neben dem Königsbuche wurden die fünf Dichtungen des Romantikers Nizāmī (gest. 1178), die gewöhnlich als „Khamse“ in einem Bande vereinigt erscheinen, am meisten gelesen und am häufigsten illustriert Es sind das der philosophisch-moralisierende „Schatz der Geheimnisse“, die sagenhafte Liebesgeschichte von König Khosrau und der schönen Schirin, die metancho-lische Ballade von Leila und Madjnūn, die amurösen Abenteuer Bahram Gūrs mit den Töchtern der Könige der „sieben Klimate“ und schließlich das aus alten Heldenlegenden von dem weisen und mächtigen Griechenkönig geschöpfte „Alexanderbuch“ Drei empfindsame Nizāmī Motive sind es vor allem, an denen man sich häufiger als an anderen versuchte, um womöglich die Lösungen, die die Vorgänger für das Thema gefunden hatten, zu übertreffen die Himmelfahrt des Propheten, die Entdeckung Schirins durch Khosrau und der Besuch Leilas bei Madjnūn in der Wüste (Abb 58, 68, 53, ferner 45, 90) Oft freilich werden auch diese Vorwürfe – zu denen weitere in größerer oder geringerer Zahl treten – in den einzelnen Schuten in ein konventionelles Schema gezwungen, bei dem dann die persönliche Note nur wenig zur Geltung kommt

Prunkausgaben des „Bustân“ (Lustgarten) und des „Gulistân“ (Rosengarten) von Scheikh Saadi (gest 1291), der im persischen Parnaß die ethische Richtung vertritt, sind wiederholt mit reizvollen Malereien geschmückt worden häufiger aber hat Joseph's Liebesgeschichte in der Bearbeitung des erst im 15. Jahrhundert wirkenden Djâmî („Yûsuf und Suleikha“) die Künstler angezogen. Den „Diwân“ des Hâfiz (gest 1391), das gefeierte Buch der Liebe und des Weines, haben sie seines rein lyrischen Gehalts wegen seltener mit ihrem Pinsel bedacht, und wenn es geschah, so wurde wohl der Dichter selbst in der ihm lieben Umgebung dargestellt (vgl. Abb. 92). Noch weniger hat man sich an Enwerî und Djelâl ed din Rumî herangewagt, die mit den vorgenannten Größen das Siebengestirn am Himmel der persischen Poesie bilden. Dagegen sind, von anderen abgesehen, zwei populäre fürstliche Sänger, Emir Khosrau von Delhi und Emir Schâhî (gest 1453), von manchem Miniaturmaler bevorzugt worden (Abb. 44, 70), und einer literarisch kaum bedeutenden Dichtung wie der des Kirmaners Khwadju (gest 1352) von „Humây und Humâyûn“ verdanken wir sogar einige der schönsten Malwerke, die orientalische Erfindungsgabe hervorzubringen vermochte (Abb. 35, 40).

Erzeugnisse der türkischen Literatur sind so gut wie nie in Bilderhandschriften verbreitet worden; dagegen haben sich nicht nur die eigentlichen Hinduschulen sondern auch Künstler am Hofe der mohammedanischen Moghulkaiser bei der Herstellung von prunkvollen Kopien der alten indischen Sagen- und Märchensammlungen (Mahabharata, Ramayana u. a.) wiederholt betätigt.

So weit der Inhalt der Bücher. Um nun von technischen Dingen zu reden, so kam bei der Anfertigung von Handschriften die Mitwirkung der verschiedensten Personen in Frage. Natürlich spielte auch der Besteller eine entscheidende Rolle, er mußte die Art der Ausstattung bestimmen und für die oft ganz erheblichen Kosten aufkommen. In der Regel war es der Sultan selbst, der den Auftrag erteilte, oder einer der Großen des Landes. Denn die islamische Buchkunst war im eigentlichen Sinne Hofkunst und wäre ohne die tätige Förderung durch freigebige Fürsten nie zu der Entfaltung gelangt, die sie tatsächlich gefunden hat. Es galt zunächst das Papier auszuwählen, das zur Verwendung gelangen sollte, und das man oft unter erheblichen Opfern von weither kommen ließ, zumal wenn man auf getönte, getunkte, goldgesprenkelte oder andere Luxuspapiere Wert legte. Bisweilen

schickte man wohl auch heimisches Material an andere Orte, um es dort erst zweckmäßig herrichten zu lassen. Dann wurde die Disposition des Ganzen, die Zahl und Art der Titeltöpfe und Miniaturen sowie anderer Verzierungen festgelegt, und der Kalligraph konnte an seine Arbeit gehen, die immer mehrere Monate und häufig ganze Jahre in Anspruch nahm. Nach ihm kam die Reihe an den Illuminator („Vergolder“) der die für ihn vorgesehenen Titelseiten, Kapitelüberschriften und Randzeichen mit reichem Arabeskenwerk füllte und seinerseits das Manuskript dem Maler zur Vollendung übergab. Dieser hatte, da der ganze uns aus dem Abendlande geläufige Initialdekor wegen des Fehlens von Majuskeln in der arabischen Schrift fortfiel, nur eigentliche Bildaufgaben zu bewältigen. Für ihre ästhetisch befriedigende Lösung galt ein enger Zusammenschluß mit dem Text als unerläßlich, unter Vermeidung starrer Symmetrie, das wurde in den meisten Fällen durch ein unregelmäßiges Format, sowie durch füllende und unterbrechende Verszeilen innerhalb der Komposition von vornherein angestrebt. Nur Meister vom Range Behzâds setzten es bisweilen durch, daß ihnen ganze Doppelseiten ausschließlich vorbehalten blieben (vgl. Abb 43ff).

In der Regel ging der Maler in der Weise vor, daß er auf das sorgsam geglättete Papier die Zeichnung mit einem feuchten Pinsel erstmalig gewissermaßen in Wasserlinien skizzierte und dann die Konturen schwarz oder rot nachzog. Bei einem größeren Werkstattbetrieb pauseten wohl auch die Schüler Vorlagen des Meisters durch Gazellenhaut. Danach setzte man mit kleinen harten Pinseln jede der äußerst sorgfältig angeriebenen dickflüssigen Farben einzeln auf. (In Indien verwendete man, um den Schmelz zu erhöhen, einen Zusatz von Gummi, der die Tönung erheblich beeinflusste und sie dem Gouache-Verfahren näherte.) Manche Künstler wurden allein deshalb berühmt, weil sie mit unglaublicher Sicherheit mit einzelnen Eichhornhaaren, Fahnen von Vogelfedern u dgl. die allerfeinsten Striche nebeneinander zu geben vermochten. Bei farbigen Papieren zog man es vor, den Text von der Hand eines gepriesenen Kalligraphen in die Mitte der Blätter schreiben zu lassen und die breiten Ränder mit Tuschzeichnungen in Gold- und Silbertönen zu versehen (s. Abb 55f, 71). Die letzteren wurden auch allgemein für die Darstellung des Wassers verwendet und sind mit der Zeit schwarz oxydiert, daher der auffallend dunkle und der ursprünglichen Absicht nicht entsprechende Farbton bei Bächen, Quellen, Teichen usw. Waren die Miniaturen

vollendet, so wurden noch die Seiten und Kolumnen mit Goldleisten eingezogen, und nachdem der Buchbinder dem Werk die letzte Weihe gegeben hatte, überhändigte man es dem Besteller, der mit der Belohnung nicht zurückhalten durfte. Mit orientalischer Großzügigkeit wurden für eine gelungene Arbeit dem Maler oder Schreiber oft soviel Dinare ausgezahlt, wie er mit seinen gottbegnadeten Händen zu halten vermochte, ähnlich wie mancher Herrscher dem Dichter, der seinen Beifall gefunden, buchstäblich den Mund mit Goldstücken stopfen ließ.

Abgesehen von der Verzierung ganzer Handschriften erhielten häufig die Meister den Auftrag, Einzelblätter für bestimmte Zwecke und mit vorgeschriebenen Motiven anzufertigen. Es konnte sich da ebensowohl um Bildnisse wie um Genreszenen oder Naturstudien handeln. Diese Erweiterung ihrer Belähigung, die wohl den Mongolen verdankt wird, lenkte ganz von selbst die Künstler von der mehr oder weniger an akademische Prinzipien gebundenen Buchkomposition auf die Beobachtung von Menschen und Landschaft und zeitigte so eine realistische Richtung, die sich schließlich vor ähnliche Probleme gestellt sah, wie die Malerei des Abendlandes. Derartige Einzelbilder hat man entweder mit Deck- und Lasurfarben ganz miniaturmäßig ausgeführt oder aber lediglich als geluchte Pinselskizzen mit leichter Tönung und stellenweiser Vergoldung. Von den Sammlern wurden sie dann mit Vorliebe zusammen mit Musterlafeln berühmter Schönschreiber auf Pappdeckel geklebt und in albumartigen Bänden vereinigt, man nahm dabei auch unvollendete Arbeiten, Rötelzeichnungen und flüchtige Entwürfe bekannter Meister mit auf. (Eigentliche Federzeichnungen waren kaum üblich, das An- und Abschwellen der Konturen, sowie gewisse Haken- und Spritzstriche wurden von einzelnen Malern mit dem Pinsel ebenso geschickt ausgeführt, wie mit der Rohrfeder, wobei ihnen freilich die lange kalligraphische Schulung sehr zustatten kam.) In Indien besonders legten sich die Kunstliebhaber seit dem 17. Jahrhundert solche Sammelwerke an, die meist an Sorgfalt in der Auswahl und an Geschmack in der Aufmachung mancherlei zu wünschen übrig ließen.

Als im 16. Jahrhundert in Persien der Lackeband beliebt und vielfach der Ausstattung in Filigranschnitt und Goldpressung vorgezogen wurde, boten sich den Miniaturmalern neue Gelegenheiten, ihre Meisterschaft in Zeichnung und Farbe zu erproben (vgl. Abb. 60, 72). In Indien hat sich die Technik

sogar allgemein eingebürgert, ist aber über bescheidene Stillebenmotive nie recht hinausgekommen. Wir dürfen an dieser Stelle auch daran erinnern, daß vor allem Buchkünstler es waren, die für die prächtigen Tier- und Jagdleppiche ebenso wie für Sammie und Brokate der Safidenzeit die Muster entwarfen, und es fehlt uns nicht an Anhaltspunkten, um in dem einen oder anderen Prunkstück in Komposition und Farbenwahl die Hand eines bekannten Malers zu erkennen.

Vieles wird dem weniger eingeweihten Betrachter islamischer Miniaturen inhaltlich zunächst befremdlich erscheinen, und es mag angebracht sein, einige Aufklärungen über besonders augenfällige Dinge vor auszuschicken.

Da sind zunächst die „Heiligenscheine“, die uns in frühen sowohl wie in späten Arbeiten gleichermaßen begegnen und mit Unrecht auf christliche Vorbilder zurückgeführt werden. Der Scheibennimbus ist zweifellos ursprünglich nur ein Abzeichen von Hoheit und Macht und in diesem Sinne der buddhistischen Kunst geläufig, die indischen Meister haben ihn denn auch im allgemeinen den Moghulkaisern vorbehalten. In früheren Darstellungen des Islam – nicht nur in Miniaturen sondern auch auf Fayencen, Bronzen, Gläsern und Stoffen – soll er entweder die Autorität einer bestimmten Figur besonders betonen oder aber lediglich in effektvoller Weise einen Kopf vom Hintergrunde abheben, im letzteren Falle ist die Absicht also eine rein dekorative. Um die Heiligkeit einer Person auszudrücken, bedient sich der Perser von altersher des Flammennimbus, der schon den manichäischen Malern geläufig war und ebenfalls zu wirkungsvollen Farbengegensätzen Gelegenheit gab (Abb 58, 95).

Eine ähnlich urförmliche Auffassung führt dazu, bezopfte Männergestalten als Mongolen oder gar schlechtweg als Chinesen anzusprechen. Das könnte zutreffen, wenn sich die Tracht lediglich bei Figuren aus der Zeit enger Kulturzusammenhänge mit diesen Fremdvölkern vorfände (so z. B. bei Abb 24, 33). In Wirklichkeit aber wurde die Zopfmode schon einmal unter den Abbassiden, also vor dem ersten Mongoleneinfall – vielleicht durch die türkischen Seldschuken – herrschend (vgl. Abb 5, 6, 10) und scheint vorübergehend übrigens damals auch in christlichen Gegenden aufgetreten zu sein.

Wenn eingangs gesagt wurde, daß religiöse Stoffe von der Darstellung ausgeschlossen gewesen seien, so darf man das nicht etwa dahin verstehen, daß

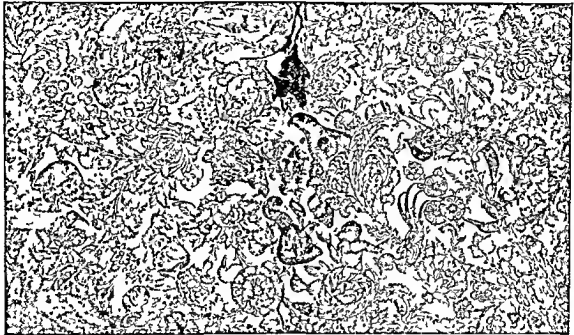
überirdische Wesen jeder Art immer jenseits des künstlerischen Bereichs gestanden hätten. Es kommen vielmehr Engel und Genien ebenso wie menschen- und hergestaltete „Diwe“ (gute und böse Dämonen) allenthalben vor, und auch mit der Person Mohammeds konnte man sich da ihm göttliche Eigenschaften nicht beigelegt werden, sehr wohl beschäftigen, ohne an Dinge des Glaubens zu rühren, – vorausgesetzt natürlich, daß man dem Bilderverbot überhaupt die gelindere Deutung gab. Man hat den Propheten denn auch häufig in seiner mystischen Himmelfahrt auf der Stufe Burak, seltener in Gabriels Begleitung vor den Pforten des Paradieses geschildert, in der Regel aber sich doch gescheut, dem Gesicht des heiligen Mannes bestimmte Züge zu geben und dieses daher gewöhnlich mit einem Schleier bedeckt (vgl. Abb. 58).

Bei biblischen Vorwürfen ist zu beachten, daß sie nicht den Büchern des Alten Testaments direkt entnommen sind, sondern in arabischer Prägung und also mit erheblichen Abweichungen erscheinen, so haben z. B. an der Hand alter Legenden persische Dichter der Geschichte von Joseph und der Frau des Potiphar einen für beide Teile wesentlich befriedigenderen Verlauf gegeben, und die Maler haben sich neben diesem Liebespaar besonders für den weisen König Salomo, dem selbst die Tierwelt huldigt, und für seine Beziehungen zu der Königin von Saba interessiert (Abb. 95, 99). Christliche Motive spielen in die Formenwelt des islamischen Mittelalters oft hinein und sind uns wohl nur zufällig in der Buchkunst nicht erhalten, ihr Vorkommen nach dem 16. Jahrhundert ist in Persien wie in Indien immer auf unmittelbare europäische Vorlagen, teils Malereien, teils Kupferstiche, zurückzuführen (s. Abb. 82, 113f).

Dem tollen Groteskenwerk aus Tier-, Menschen- und Pflanzengebilden in mehr oder weniger phantastischem Wirbel, das zeitweilig behebt war (Abb. S. 11) ist irgend welche symbolische Bedeutung nicht beizumessen, es handelt sich vielmehr um Spielereien der Zeichner, die durchaus dekadenten Charakter haben und in Indien häufig sich zu wahren Vexierbildern auswuchsen (vgl. Abb. 141). Ernster und erfreulicher sind die aus Schriftschnörkeln höchst geistreich entwickelten Figuren von Vögeln, Fischen, Vierfüßlern, Segelbooten und dergleichen, mit denen die Kalligraphen den Malern erfolgreiche Konkurrenz machten, zumal sie sich vor orthodoxen Vorwürfen dadurch zu sichern wußten, daß sie immer aus dem „Bismillah“ (der Anrufungsformel Gottes) oder

einem anderen frommen Spruch ihre Darstellungen entstehen ließen (vgl. Abb. S. 13). Derartige Tafeln waren als „Haussegen“ für Wohnungen, Läden und Werkstätten begehrt und wurden bei recht gelungener Ausführung hoch bezahlt.

Wo Gebäude mit Portalen, Söllern, Türmen usw. oder Innenräume mit Möbeln und Geräten wiedergegeben sind, wird man an der Treue der Schilderung in den meisten Fällen zweifeln müssen. Denn ein gut Teil davon ist bloße Phantasie und auf den Hauptinhalt des Bildes rein dekorativ zuge-



Turkei, um 1500

Sammlung Ch. Ricketts, London

schnitten; aber selbst wo sie sich an ein bestimmtes Vorbild halten, liegt es den mohammedanischen Malern nicht, die Objekte mit minutiöser Sorgfalt nachzuzeichnen, sondern sie sind stets darauf bedacht, die Linien zu vereinfachen oder zu komplizieren, je nachdem eine zartere oder breitere ornamentale Wirkung beabsichtigt war. Das gilt von architektonischen Einzelheiten ebenso wie von Waffen, Stoffen und vor allem von Teppichen, die nur ganz ausnahmsweise so überzeugend nachgebildet sind, daß wir auf ein Vorkommen derselben Muster in der damaligen Knüpfkunst schließen dürfen. (Italienische, niederländische und deutsche Gemälde bieten in der Hinsicht viel zuverlässigere Anhaltspunkte.)

überirdische Wesen jeder Art immer jenseits des künstlerischen Bereichs gestanden hätten. Es kommen vielmehr Engel und Genien ebenso wie menschen- und tiergestaltete „Diwe“ (gute und böse Dämonen) allenthalben vor, und auch mit der Person Mohammeds konnte man sich da ihm göttliche Eigenschaften nicht beigelegt werden, sehr wohl beschäftigen, ohne an Dinge des Glaubens zu rühren – vorausgesetzt natürlich, daß man dem Bilderverbot überhaupt die gelindere Deutung gab. Man hat den Propheten denn auch häufig in seiner mystischen Himmelfahrt auf der Stufe Burak, seltener in Gabriels Begleitung vor den Pforten des Paradieses geschildert, in der Regel aber sich doch gescheut, dem Gesicht des heiligen Mannes bestimmte Züge zu geben und dieses daher gewöhnlich mit einem Schleier bedeckt (vgl. Abb. 58).

Bei biblischen Vorwürfen ist zu beachten, daß sie nicht den Büchern des Alten Testaments direkt entnommen sind, sondern in arabischer Prägung und also mit erheblichen Abweichungen erscheinen, so haben z. B. an der Hand alter Legenden persische Dichter der Geschichte von Joseph und der Frau des Potiphar einen für beide Teile wesentlich befriedigenderen Verlauf gegeben, und die Maler haben sich neben diesem Liebespaar besonders für den weisen König Salomo, dem selbst die Tierwelt huldigt, und für seine Beziehungen zu der Königin von Saba interessiert (Abb. 95, 99). Christliche Motive spielen in die Formenwelt des islamischen Mittelalters oft hinein und sind uns wohl nur zufällig in der Buchkunst nicht erhalten, ihr Vorkommen nach dem 16. Jahrhundert ist in Persien wie in Indien immer auf unmittelbare europäische Vorlagen, teils Malereien, teils Kupferstiche, zurückzuführen (s. Abb. 82, 1131).

Dem tollen Groteskenwerk aus Tier-, Menschen- und Pflanzegebilden in mehr oder weniger phantastischem Wirbel, das zeitweilig beliebt war (Abb. S. 11), ist irgend welche symbolische Bedeutung nicht beizumessen, es handelt sich vielmehr um Spielereien der Zeichner, die durchaus dekadenten Charakter haben und in Indien häufig sich zu wahren Vexierbildern auswuchsen (vgl. Abb. 141). Ernster und erfreulicher sind die aus Schriftschnörkeln höchst geistreich entwickelten Figuren von Vögeln, Fischen, Vierfüßlern, Segelbooten und dergleichen, mit denen die Kalligraphen den Malern erfolgreiche Konkurrenz machten, zumal sie sich vor orthodoxen Vorwürfen dadurch zu sichern wußten, daß sie immer aus dem „Bismillah“ (der Anrufungsformel Gottes) oder

einem anderen frommen Spruch ihre Darstellungen entstehen ließen (vgl. Abb. S. 13). Derartige Tafeln waren als „Haussegen“ für Wohnungen, Läden und Werkstätten begehrt und wurden bei recht gelungener Ausführung hoch bezahlt.

Wo Gebäude mit Portalen, Söllern, Türmen usw. oder Innenräume mit Möbeln und Geräten wiedergegeben sind, wird man an der Treue der Schilderung in den meisten Fällen zweifeln müssen. Denn ein gut Teil davon ist bloße Phantasie und auf den Hauptinhalt des Bildes rein dekorativ zuge-



Turkei, um 1500

Sammlung Ch. Ricketts, London

schnitten; aber selbst wo sie sich an ein bestimmtes Vorbild halten, liegt es den mohammedanischen Malern nicht, die Objekte mit minutiöser Sorgfalt nachzuzeichnen, sondern sie sind stets darauf bedacht, die Linien zu vereinfachen oder zu komplizieren, je nachdem eine zartere oder breitere ornamentale Wirkung beabsichtigt war. Das gilt von architektonischen Einzelheiten ebenso wie von Waffen, Stoffen und vor allem von Teppichen, die nur ganz ausnahmsweise so überzeugend nachgebildet sind, daß wir auf ein Vorkommen derselben Muster in der damaligen Knüpfkunst schließen dürfen. (Italienische, niederländische und deutsche Gemälde bieten in der Hinsicht viel zuverlässigere Anhaltspunkte.)

Man werfe den orientalischen Miniaturen nicht vor, daß es ihnen an der Raumvertiefung mangle. Äußerste Stilgerechtigkeit ist die große Tugend des islamischen Kunsthandwerks. Sie fordert für jede Technik eine eigene Formen- und Farbenästhetik. Buchkunst aber ist Flächenkunst, und die eingestreuten Bilder dürfen nicht durch dreidimensionale Körperlichkeit dem Text entfliehen. Daher statt der Horizontalperspektive das staffelnde Übereinander in den Kompositionen und der geringe Unterschied in den Größenverhältnissen der Figuren, daher auch der völlige Mangel an Plastik in der Konturführung und das Fehlen modellierender Schatten. Wo im Gegensatz dazu die uns geläufigeren Anschauungen durchgedrungen zu sein scheinen, so teilweise in spätpersischen und vornehmlich in indischen Blättern, liegt eine direkte Beeinflussung durch den europäischen Malstil vor. Dagegen sind gewisse Stimmungselemente, durch die uns besonders die Moghulminiaturen menschlich nahe gebracht werden, sehr wohl aus bloßer uralter Geistesverwandtschaft zu erklären.

Die Abneigung gegen perspektivische Verkürzungen führt dazu, landschaftliche Elemente häufig mit liebevoller Breite im Vordergrund zu behandeln, und selbst der voreingenommene Betrachter wird zugeben müssen, daß die Pracht eines Blumengartens nicht gut eindrucksvoller geschildert werden konnte, als es ein orientalischer Meister mit seinem „primitiven“ Vertikalaufbau vermocht hat (s. Abb. 40).

Daß Sitten und Gebräuche des Morgenlandes seit Jahrhunderten unverändert geblieben sind, wird durch die Miniaturen bis zum Überfluß bestätigt. Oft aber gewinnen wir auch Einblicke in das Kulturleben bestimmter Epochen, das uns ohne diese Hilfsmittel manche Rätsel aufgeben würde. So erfahren wir z. B. neben anderen interessanten Dingen aus der Zeit der Abbassiden von Bagdad, daß damals für Banner und Fahnen ganz eigenartige Wimpel- und Standartenformen üblich waren und daß man eine Kriegs- oder Festmusik mit Kesselpauken und Heroldstrompeten schon vor siebenhundert Jahren kannte (Abb. 12f). Wir ersieht ferner aus Kampf- und Turnierszenen, wieviel „Gotik“ in dem mongolischen Rittertum steckt und wie eng im Mittelalter die Beziehungen zwischen Orient und Okzident gewesen sein müssen. Weitere Bilder belehren uns, wie es bei Emir und Audier der Fürsten zugeht und in welcher Weise man sich

Jagden, Polospiel, Zechgelagen, Hinrichtungen und anderen Zerstreuungen vergnügte. Sehr anschaulich wird einmal die Errichtung von Backsteinbauten und ihre Verkleidung mit Fayenceplatten geschildert (Abb. 51f.), andere Male erzählt, wie Nomaden vorübergehend sesshaft werden, um den verschiedenen



Persien, 17. Jahrh.

Sammlung Sarre, Berlin

Betätigungen des Landlebens obzuliegen (Abb. 65) oder wie der Heimgang eines lieben Toten hier stille Teilnahme, dort lautes Wehklagen auslöst (Abb. 81, 110). Mit Interesse verfolgen wir den Wechsel der Mode in den einzelnen Ländern und Zeitabschnitten und gewinnen z. B. aus dem Rockschnitt oder der Turbanform oft untrügliche Anhaltspunkte für die Chronologie und Lokalisierung der Bilder.

Wenn bei uns Kinder etwas Wunderbares bestaunen, pflegen sie den Finger in den Mund zu stecken und deshalb getadelt zu werden. Im Orient galt es wie wir auch der Literatur entnehmen, durchaus nicht für unschicklich „sich in den Finger der Verwunderung zu beißen“, und wir finden z. B. keinen geringeren als König Khosrau so naiv dargestellt, jedesmal wenn er die schöne Schirin erblickt (Abb 45, 68)

Mit dieser sagenhaften Dame ist durch alle Jahrhunderte hindurch das weibliche Schönheitsideal der Perser verknüpft, bei Frauenbildnissen, die übrigens wohl erst durch die Mongolen eingeführt wurden spielte immer etwas Erinnerung an ihre vielbesungenen Reize mit und selbst für einen der wenigen erhaltenen und nicht gerade bezaubernden Akte des 17. Jahrhunderts ist ihr Name noch mißbraucht worden (s. Abb 88). Da erscheinen uns denn doch die meist mit feinem Empfinden für Plaisir nach der Natur gezeichneten Nacktbilder der Schule von Delhi wesentlich anziehender (Abb 128a, 132). Wie die Perser für Schirin, begeisterten sich die Hindu-Maler für das Motiv der schönen Radha bei ihrer mehr oder weniger umständlichen Morgenloilette und haben es in zahllosen Abwandlungen meist mit vorwiegend dekorativer Wirkung, behandelt (Abb 149). Häufiger als die weibliche ist die männliche Grazie gefeiert worden und in zahlreichen persischen Blättern sind mädchenhafte, kokette Jünglinge verewigt, deren Erscheinung einstmals den gelehrtesten Gelehrten und den verwöhnten Dichtern weitgehende Liebeserklärungen entlockte. Eigentlich obszöne Darstellungen spielten wohl erst in den letzten Jahrhunderten in der Buchillustration des Morgenlandes eine erhebliche Rolle und blieben keineswegs immer künstlerisch belanglos, ihr ästhetischer Genuß wird aber durch die drastische Wiedergabe des Vorgangs in der Regel sehr beeinträchtigt.

Nachahmungen persischer Miniaturen, um schließlich noch von diesen zu reden sind in dem letzten Jahrzehnt — vor allem von Teheran aus — zu Tausenden auf den Markt gekommen und verunzieren häufig neben wertlosen indischen Blättern die Sammlungen von Kunstfreunden, die sich bei ihrem Ankauf in der Regel durch eine „originelle“ koloristische Note bestechen ließen. Abgesehen von sehr geschickten und auch für ein geübtes Auge kaum erkennbaren Fälschungen, ist die Täuschung meist mit so plumpen Mitteln bewirkt, daß sie eigentlich jeder bemerken sollte, der sich im Umgang mit Werken europäischer Malkunst einigen Sinn für Stil und Qualität angeeignet

hat. Man kann bei orientalischen Arbeiten hinsichtlich der Sicherheit des Pinselstriches, der Sauberkeit der Ausführung und der Ästhetik in Anordnung und Farbenwahl gar nicht kritisch genug sein und darf beileibe nicht mit einem völkercundlichen Wohlwollen an sie herantreten. Wer durchaus exotischen Tand benötigt, um seine zeitgenössische Seele in Schwingungen zu versetzen, der umgebe sich mit Negerfetischen, Papuamasken und Wajangfiguren, aber er weide seinen Farbenhunger nicht an seichten morgenländischen Bazarsudeleien, die nichts Urwüchsiges bergen, sondern immer nur ein schwacher Abklatsch ruhmreicher Vergangenheit sind.

Diese Vergangenheit in einer kurzen kunsthistorischen Zusammenfassung dem Leser näher zu bringen, soll der Zweck der folgenden Betrachtungen sein.

Meister, Schulen und Werke.

Wie auf allen Gebieten der islamischen Kunst, mit einziger Ausnahme Kalligraphie, so sind wir auch in der Miniaturmalerei darauf angewiesen, uns aus den vorhandenen Denkmälern selbst das für die ästhetische Wertung unentbehrliche historische Gerüst erst mühsam zusammenzustellen. An einwandfreien Berichten und Hinweisen in alten Quellen fehlt es so wie ganz, und wir können von dieser Seite auch für die Zukunft keine weitere Aufklärung erhoffen. Wir dürfen zufrieden sein, daß wenigstens äußere Daten über die Persönlichkeit einiger bedeutenderer Meister, von denen uns Werke erhalten, und anderer, die für uns ganz verschollen sind, sich hier und da eingestreut finden, wobei wir übrigens manchen schwer lösenden Widerspruch mit in Kauf nehmen müssen. Das wäre nun freilich kein allzu arger Übelstand, wenn wir mit einer genügenden Anzahl Signaturen rechnen und uns mit stilkritischen Studien weiter behelfen könnten. Aber hier hapert es von neuem. Denn vor dem Ende des 15. Jahrhunderts kennen wir kaum eigenhändige Bezeichnungen der Miniatoren auf den Bildern und die Kalligraphen, die mit Vorliebe im Kolophon am Ende des Textes unter allerlei Bescheidenheitsfloskeln ihren eigenen Namen verewigten, haben uns den des mitwirkenden Malers fast immer (und vielleicht sogar geflüstert) vorenthalten. Ist er, wie es in älteren Handschriften wohl gelegentlich geschieht, ausdrücklich und allein erwähnt, so darf als ziemlich sicher gelten, daß der genannte auch die betreffende Abschrift selbst hergestellt hat.

Andere Schwierigkeiten ergeben sich dadurch, daß zumal Einzelblätter, seit man sie in Persien und Indien zu sammeln begann, vielfach von fremder Hand entweder richtig oder häufiger falsch signiert wurden und so weitere Verwirrungen anstifteten. Schließlich stellt uns auch die Ähnlichkeit der im allgemeinen ohne irgendwelche Zusätze — selbst ohne Heimatangabe — gebräuchlichen arabischen Vornamen vor mancherlei Problem. Wenn wir da lesen „Werk des Meisters Mohammed“ oder „gemalt von

Mohammed“ oder „Mohammed der Zeichner“, so ist uns wenig geholfen, denn danach können die Arbeiten ebensowohl von einem einzigen, wie von drei verschiedenen Mohammeds herrühren (Man lese dazu weiter unten nach, was wir über die Rizā-Rätsel zu sagen haben) Sehr gewagt ist es, Handwerksbezeichnungen als Bestandteile von Namen anzusehen, so Naqqāsch (Maler), Muṣauwir (Zeichner) Muddāhib (Vergolder), Ustād (Meister) usw., denn sie können sehr wohl bei einem und demselben Künstler wechseln Dagegen sind Standesangaben und Ehrentitel wie Hādī, Scheikh, Agā, Emīr, Sultān usw immer als zugehörig zu betrachten

Zum Überfluß spielt auch noch das Plagiat in der orientalischen Buchkunst eine hervorragende Rolle Selbst anerkannte Meister haben sich nicht gescheut, die Technik sowohl wie die Kompositionen ihrer Vorgänger mehr oder weniger strichgetreu zu übernehmen, und wir müssen oft die Sonde schärfster Kritik anlegen, um aus dem Labyrinth eines derartig durcheinandergewürfelten Materials hinauszufinden

Nach diesen Vorbemerkungen, die dem Leser als eine Entschuldigung für die vielen Fragezeichen und Unbestimmtheiten gelten mögen, die ihm im folgenden und zumal in der Beschriftung der Abbildungen begegnen, wollen wir versuchen, in großen Zügen die einzelnen Phasen der islamischen Kleinmalerei und ihre hauptsächlichsten Vertreter zu kennzeichnen

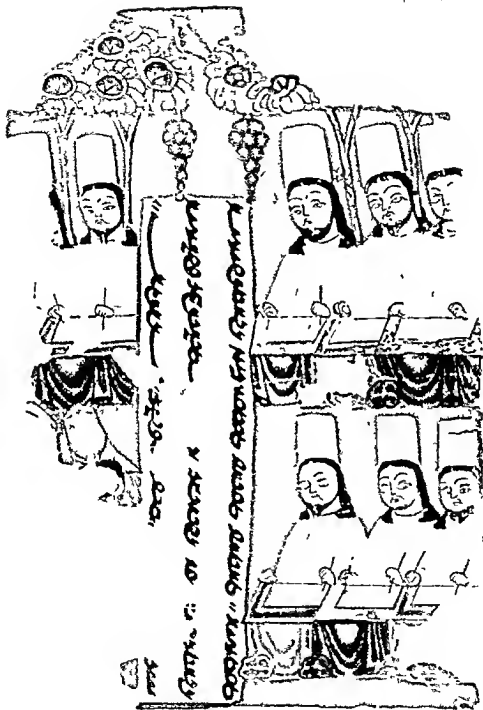
I

Wir können heute mit ziemlicher Gewißheit behaupten daß im 8 Jahrhundert unter den Omayyaden von Damaskus Bilderhandschriften noch nicht hergestellt wurden Allerdings besitzen wir aus dieser Zeit, und zwar in dem Badeschlößchen Kuseir Amra in der syrischen Wüste, einen Zyklus von Wandgemälden, sie sind aber so völlig im Geiste der hellenistischen Antike ausgeführt, daß wir in ihnen auch nicht den leisesten Hauch einer Gesinnung verspüren, die uns als Auftakt zu einer neuen Entwicklung erscheinen könnte. Kalligraphie und Koranillumination nahmen ebenfalls nicht in Syrien, sondern in Baṣra und Kufa, d h im mesopotamischen Irak, ihren Anfang, und dort, am Hofe der Abbassiden von Bagdad, ist denn auch der Ursprung der islamischen Miniaturkunst zu suchen. Es gab damals in der Hauptstadt der Khalifen mehr als hundert Buchläden, und es sind uns vom Ende des 10 Jahrhunderts die Aufzeichnungen eines Buchhändlers erhalten über die

verschiedenen Manuskripte, die durch seine Hände gingen und von Sammlern wiederholt lebhaft begehrt wurden

Zwei religionsfremde Elemente waren es, die auf die Entstehung einer mohammedanischen Buchmalerei entscheidenden Einfluß hatten die Nestorianer, syrische Christen, die unter den Abbassiden noch lange als Schreiber Verwendung und somit Gelegenheit fanden, ihren kunstgesinnten Herren die Bekanntschaft mit der christlichen Antike zu vermitteln und die Manichäer die von Zentralasien her im 8. Jahrhundert wieder nach Mesopotamien gelangt waren und sich besonders der Gunst der Barmekiden und des Kalifen Mamûn (813–833) zu erfreuen hatten. Mani der Gründer ihrer Sekte, ein Perser aus Babylon der in Iran und Turkestan wirkte und 273 n. Chr. als Märtyrer starb wird in allen alten Quellen und noch von Firdusi und Hafiz als Maler gefeiert, und tatsächlich scheint in den Klöstern die seine Anhänger gründeten der Bilderschmuck an Wänden und in Büchern eine große Bedeutung erlangt zu haben. Die Funde, die wir den Turfanexpeditionen Grunwedels und von Lecoqs verdanken, legen davon beredtes Zeugnis ab und wir sind so glücklich unter ihnen auch einige Proben von Miniaturen zu besitzen, die – wenn auch weitab, im Uigurenreiche in Ostturkestan entstanden – immerhin geeignet erscheinen, uns einen Begriff von dem Stil zu vermitteln, der im 9. Jahrhundert auf die Bagdader Schule befruchtend zu wirken berufen war (Abb. S. 19, 21). Wie diese Strömung mit der anderen zusammenfloß, erhellt am besten aus der Tatsache, daß gerade der Manichäerfreund Mamûn auch in syrischen Klöstern nach alten Texten forschte und sie ins Arabische übersetzen ließ. Als drittes Element kamen vielleicht noch zoroastrische Traditionen hinzu. Jedenfalls spielte in der Sassanidenzeit Persiens neben dem plastischen auch das gemalte Bildnis eine Rolle, und noch im 10. Jahrhundert will Masudi ein älteres Manuskript mit den Porträts der iranischen Könige gesehen haben.

Leider sind uns alle Werke aus der ersten Phase der Buchillustration im Irak verloren, und ebenso sind wir betreffs der Schule, die von dort aus in Kairo gegründet wurde und – im Verein mit der Wandmalerei – während der ganzen Fatimidenzeit in Blüte stand, lediglich auf alte Nachrichten angewiesen. Makrizi berichtet von kostbar ausgestatteten Handschriften in der Bibliothek dieser Fürsten und erzählt u. a. von einem Wettbewerb zwischen den Meistern Qasir von Bagra und Ibn Aziz dem Irakener, die jeder eine



Tänzerin mit perspektivischer Illusion darzustellen hatten und sich ihrer Aufgabe mit großem Geschick entledigten

Nach dem Sturze der Fatimiden (1171) setzten sich in Ägypten orthodoxe Strömungen durch, und viele Künstler wanderten zurück nach Bagdad, das nun wiederum die Führung im Buchschmuck übernahm. Übersetzungen griechischer naturwissenschaftlicher Traktate waren besonders begehrt – es ist einmal beiläufig die Rede von einer solchen, die mit 120 Dinaren bezahlt wurde – und von ihnen sowohl wie von den damals beliebten Hariri-Ausgaben und Fabelbüchern sind uns erfreulicher Weise charakteristische Beispiele erhalten geblieben. Wir stoßen da sogar auf zwei Maternamen: Abdallah ibn el-Fadhl, der 1222 eine Pharmakologie des Dioskurides, und Yahya ibn Mahmūd von Wāsiṭ, der 1237 eine Maqāmen-Kopie illustrierte. Beide Werke sind zweifellos in Bagdad selbst entstanden und ermöglichen uns nun, ihnen eine kleinere Anzahl weiterer Denkmäler anzuhedern (s. Abb. 3 bis 13). Demselben Kreise müssen wir auch das Martinsche Automatenbuch zuweisen, das allerdings zwei sich anscheinend widersprechende Inschriften enthält. Die eine, äußerst dekorativ gehaltene, wurde als Widmung an den Orloiden Nūr ed-dīn Mohammed (gest. 1193) aufgefaßt, sie könnte aber auch sehr wohl etwas später nach einem Bauwerk dieses Herrschers kopiert sein. Die andere hat man auf den Mamlukensultan Malik Čālih (1351–54) gedeutet, es dürfte aber lediglich eine unbestimmte Titulatur vorliegen, so daß der Einreihung in eine frühere Gruppe unüberwindliche Hindernisse nicht im Wege stehen (vgl. Erläuterungen zu Abb. 1f).

Ein byzantinischer Hauch haftet auf manchen dieser arabischen „Primitiven“, und die Bewegtheit in Gebärden und Gewändern hat fast noch hellenistisches Gepräge, aber in der Knappheit der Schilderung, in dem urwüchsigen Kolorismus, in der Rücksicht auf das Ornamentale und dem Widerstand gegen das Konventionelle gehen sie schon ganz ihre eigenen Wege. Manchmal erinnern sie in ihrem feinen dekorativen Geschmack an die gleichzeitigen, bunten und doch so zarten Raghesfayencen (so Abb. 3b, 9) dann wieder verblüffen sie durch geniale kompositionelle Einfälle, so in der Barbierstube (Abb. 10) die kreisrunde Anordnung der Zuschauermenge und in den Blättern mit der Festmusik (Abb. 12f) die Zusammenfassung von Tieren, Personen, Bannern und Instrumenten zu einer geschlossenen Gruppe, deren Verhältnis zur Bildseite mit erstaunlicher ästhetischer Sicherheit abgewogen



ist In dem Gefältel der Kleider wird ein lustiges Farbenspiel getrieben, während ruhigere Flächen durch ornamentale Detaillierung belebt sind (Man beachte, wie in Abb 11 der Gewandsaum des Richters treppenartig den Stuhl hinaufsteigt) Gelegentlich arbeitet man mit ganz starken Mitteln und gelangt dabei zu Wirkungen, wie sie erst in unseren Tagen wieder erreicht wurden (Abb 7, 9) Einige Beispiele scheinen übrigens auf Zusammenhänge mit der Wandmalerei hinzudeuten

Der Einfall der Mongolen um die Mitte des 13 Jahrhunderts bereitete offenbar der Buchmalerei von Bagdad kein Ende, sondern führte ihr nur einen Strom ostasiatischer Formen zu, die nach und nach durchdrangen aber in diesem Zentrum eigentlich nie ganz die Oberhand gewannen Es ist interessant, dieses Ringen um einen neuen Stil in dem 1295 datierten Tierbuch des Ibn Bakhtschu zu verfolgen (Abb 14–16) Das Elefantenpaar ist noch von reinster islamischer Prägung, ein einziges schwingvolles Ornament mit starken Farbenkontrasten, der Falke dagegen augenscheinlich genau nach einer chinesischen Vorlage kopiert Auf einem Blatt, das hier nicht wiedergegeben ist, erscheint eine völlig korrekt gezeichnete Chinesin neben einem Raubtier, das an arabischer Formulierung nichts zu wünschen übrig läßt In anderen Bildern sind beide Elemente vermischt, so in dem vor ostasiatisches Wolkenwerk gestellten, fast abendländisch anmutenden Drachentöter und in dem üppigen Hintergrund der Brudermordszene, deren Figuren vermutlich manichäische Erinnerungen bewahren Als ein im Gegensatz dazu recht harmonisches Übergangswerk um 1300, in dem die Mongolisierung sich eigentlich auf die Typen beschränkt, nennen wir die Tabari-Handschrift der Sammlung Kevorkian, die mit den wesentlich vorgeschrittenen kleinen Bildchen eines Schulz'schen Schahnameh die Vorliebe für rote Hintergründe gemein hat Von Bagdad kam der Mischstil wohl im 14 Jahrhundert auch nach Damaskus und gab dort, um eine byzantinische Note verstärkt, zur Entstehung von Werken in der Art des Münchener Qazwini von 1366 Anlaß (Abb 22)

Mit Bidpai's Fabeln mögen auch hinduistische Einflüsse nach Mesopotamien gedrungen sein Ein 1236 datiertes Exemplar (Abb 19) dessen Gestalten mit ihren violetten Gesichtern uns völlig fremdartig erscheinen kann unmöglich an demselben Ort entstanden sein, wie der gleichzeitige Pariser Hariri Ob aber die Arbeit eines Inders vorliegen mag, wie wir zunächst anzunehmen wagen

wird sich erst mit der Zeit erweisen, wenn es gelungen ist, den Schleier zu lüften, der noch immer über das mohamedanische Hindustan des Mittelalters gebreitet liegt. In den Wiener Maqâmen von 1334 ist ein buddhistischer Einschlag unverkennbar, weniger in dem Krankenbesuch (Abb 18), der deutlich die Zugehörigkeit zur Bagdader Schule erweist, als in der eigenartigen zweiten Darstellung (Abb 17), für die wir nach einer anderen Werkstatt suchen würden, wenn nicht der Arabeskenrahmen wiederum alle Zweifel ausschloesse. Ein ebensolches, leider sehr beschädigtes Thronbild, nur reicher an Figuren und viel weniger islamisiert, eher noch im Geiste der Höhlenmalereien von Ajanta und der Turfanfresken, ist in einem großen Sammelbande der Yildiz-Bibliothek enthalten, der 1910 auf der Münchener Ausstellung Aufsehen erregte. In dem Gegenblatt schildert derselbe Meister einen Austritt zur Jagd und in der oberen Reihe den Triumphzug eines von Zebra, Einhorn und anderen Geschöpfen geleiteten Elefanten, auf dem ein großes Federvieh mit zwei Personen thront. Das ist unzweifelhaft der Wundervogel Garuda mit Wischnu und Lakschmi, dem wir erst Jahrhunderte später bei einem Moghulmaler wieder begegnen (vgl. Abb 133).

Es ist anzunehmen, daß der abbassidische Buchstil schon früh nach Persien gelangte, und dieser ersten Periode mag der Maler Djemâl aus Isfahan angehört haben, von dem berichtet wird, daß er 1184 für den Seldschuken Toghrul einen Band von Poesien mit den Bildnissen der betreffenden Dichter versah. Dort dürfte auch später die prächtige Serie von Tierbildern aus dem eben genannten Yildizalbum entstanden sein, deren erstaunliche Naturtreue nie wieder überboten werden sollte (Abb 20f).

II

Vom 14. Jahrhundert an geriet das ganze iranische Gebiet unter östlichen Einfluß, der sich allenthalben durchsetzte und zu einer völligen Umwälzung in der Malerei Vorderasiens führte. Wie die ersten Machthaber des Islam syrische Christen als Sekretäre verwendeten, so brachten die Mongolenfürsten sich uigurische Schreiber mit, die mit der Buchkunst Ostturkestans vertraut waren und sicherlich von dort auch Maler herbeizogen. Die Chronik des Raschid ed-din vom Jahre 1314 (Abb 23ff) dürfen wir als die Arbeit eines solchen türkischen Meisters ansehen, der außer mit den Traditionen seiner Heimat auch mit der damaligen chinesischen Kunst bekannt war.

Man ist zunächst versucht, in dem Werke mehrere Hände zu vermuten, aber bei näherem Studium wird man die augenscheinlichen Unterschiede lediglich auf Graddifferenzen in der Verarbeitung ostasiatischer Eindrücke zurückführen. Die grellen Farben der Irak-Miniaturen sind verschwunden, Silber tritt an die Stelle des Goldes und ein grauer Gesamiton herrscht vor. In der wuchtig hingestrichenen Landschaft mit den Baumstämmen ist das Vorbild noch zum Greifen nahe, in dem Gegenblatt führt der Bildgedanke zu einer genialen Kontrastierung der beiden Figuren, in den „indischen Bergen“ werden fremde Anregungen zu einem sehr persönlichen, expressionistischen Erlebnis, und in der Reiterszene wird den Künstlern Vorderasiens das Schutzbeispiel einer klaren und wirkungsvollen Komposition vor Augen geführt. Die Titelseiten des Buches sind von einem Bagdader Illuminator signiert, der sie mit reichstem Arabeskengeschlinge überzog – eine vielsagende Zusammenstellung zu der vorzüglich die Nachricht paßt, daß noch am Hofe Timurs ein Maler Abdallah aus Bagdad gefeiert wurde, über den wir sonst leider nichts zu sagen wissen.

Vermutlich hatte außer in der Winter- und der Sommerresidenz der Ilkhane (Bagdad und Tebriz) die mongolisch-türkische Richtung auch in Samarkand längst festen Fuß gefaßt als dieses gegen Ende des 14. Jahrhunderts durch die Persönlichkeit des großen und kunstbegeisterten Mongolenkaisers zur vollen Entfaltung seines Glanzes gelangte. Mit den Gesandtschaften aus dem Reiche der Mitte kam jedesmal eine ganze Flut chinesischer Motive nach Transoxanien und drang von dort weiter nach Persien vor. Wir besitzen zum Teil vereinigt mit Schriftmodellen aus der Hofkanzlei der Timuriden, eine größere Anzahl von Tuschzeichnungen, bei denen wir zunächst stutzen, ob sie nicht überhaupt als Äußerungen der Yüan-Kunst anzusprechen seien. Bei einigen (Abb. 28) ist das Vorbild derartig nachempfunden, daß nur der härtere rohrfederartige Strich sie als Kopien erweist, in einer Reihe von Drachenstudien (Abb. 29) bricht sich in Einzelheiten eine islamische ornamentalisierende Bewegung Bahn, die bald zu Entwürfen ausgesprochen symmetrischer Muster führt (Abb. 31) und schließlich dekorative Wirkungen erreicht, die nur noch im Gegenständlichen eine blasse Erinnerung an ihre einstige Herkunft bewahren (Abb. 32). Ebenso haben wir – zumal in der Bostoner Sammlung – Belege dafür, daß Schlachtenbilder und Genreszenen zunächst chinesischen Meistern der Zeit nachgezeichnet und erst durch fort-

schreitende „Iranisierung“ der heimischen Gesinnung angepaßt wurden. Wir wissen ferner, daß 1407 im Palaste einer timuridischen Prinzessin Fresken ausgeführt wurden und daß der Herrscher selbst eine ansehnliche Kollektion der verschiedensten Malwerke besaß.

Bezeichnender Weise sind es wieder naturwissenschaftliche Abhandlungen, an denen wir zuerst die Anwendung eines neuen, bereits geläuterten Malstils verfolgen, so in einigen astronomischen Traktaten und vor allem in dem Sarre'schen Qazwini (Abb. 33 f), der in Sternbildern und Fabeltieren und deutlich noch in der Gestaltung der Erzengel die in technischer und formaler Hinsicht vollzogene Neuerung vor Augen führt. Eine in Bagdad 1395 geschriebene und von einem persischen Meister namens Djunaid es Sultāni ausgemalte Ausgabe von „Humāy und Humāyūn“ überrascht durch die Leichtigkeit, mit der darin kompositionelle Aufgaben gelöst sind und redet zu uns in Landschaftsbildern eine Sprache, die uns von ähnlich stimmungsvollen Äußerungen des italienischen Quattrocento her bekannt ist (Abb. 35). Die Zweikampfszene, die sich hier mit einem bestrickenden Anklang von Gotik auf dem Wiesenhang abspielt, wurde auf einem nicht viel späteren Blatt als ganzseitige Darstellung mit glänzender Beobachtung festgehalten (Abb. 37). Das große Format der Figuren ist auch dem Schahnameh der Sammlung Demotte eigen (Abb. 36), das in der packenden Schilderung der Vorgänge später wohl kaum noch übertroffen wurde. In einem 1417 datierten Manuskript der Sammlung Vignier stoßen wir auf eine breit und flüchtig hingesezte einsame Baumlandschaft, nur in einem lustigen Bach tummeln sich muntere Fische, und in der Ecke erscheint auf der Höhe eines schlanken Minarets der Kopf des Gebetrufers: das ist nicht die erste, aber eine der eindringlichsten Naturschilderungen, die wir persischer Romantik verdanken.

Timurs Nachfolger waren in hohem Maße bemüht, die Malerei weiter zu fördern, aber an Stelle von Samarkand trat nun ein anderes Zentrum in den Vordergrund. Herat. Dort gründete unter der weisen Regierung des Schah Rukh (1405–1447) ein begeisterter Mäzen der Prinz Baisongur, der leider schon 1433 starb, eine Akademie der Buchkunst, die für die weitere Entwicklung des persischen Miniaturstils in ausgesprochen nationaler Richtung bestimmend wurde. Sie brachte auch für die Kalligraphie und die ornamentale Illumination ein neues Programm, erlebte ihre letzte Blüte unter Sultan

Husein Baikara (1469–1506) und fand ihr Ende 1507 mit der Einnahme und Plünderung der Stadt. Ein für Schah Rukh selbst angefertigtes *Miradj-Nâmeh* in der Pariser Bibliothek zeigt in Motiven wie der Apokalypse Mohammeds noch eine gewisse ostasiatische Stilisierung bei völlig eigenartiger, satter und harmonischer Färbung. Direkte Beziehungen zu China waren in der denkbar günstigsten Weise eingeleitet worden durch den Maler Ghıyât ed din Khalil, der einer 1419 von Herat an den Pekingener Hof abgegangenen Gesandtschaft als Chronist beigegeben wurde und erst drei Jahre später von dort zurückkehrte. Vielleicht war er es, der Seidenbilder mitbrachte wie das im Bostoner Museum, auf dem wahrscheinlich ein chinesischer Meister den charakteristischen Blütenzweig mit dem Vogel und – nach einer persischen Vorlage – wohl auch die darunter sitzende Gruppe ausgeführt hat (vgl. Abb. 39 nebst Bemerkungen). Ins Persische übertragen, kommt diese Sprache zuerst zu Klängen, wie sie das Blatt der Sammlung Anel mit den stocksteifen, farbenstarken Höflingen ertönen läßt (Abb. 38).

Ghıyât selbst sind wir versucht, für eins der bedeutendsten Erzeugnisse orientalischer Malkunst in Anspruch zu nehmen für die Gartenszene im Pariser Kunstgewerbemuseum (Abb. 40). In solchen Bildern voller Andacht und Lebensfreude pflegen gottbegnadete Meister ihre Bekenntnisse zur Natur niederzulegen. Hier ist das Motiv nur ein Vorwand, um den ganzen Reichtum des Erlebnisses gleich auf einmal auszuschütten: die Figuren selbst sind zu Blumen geworden und ganz selbstverständlich hineingestellt in diese Pracht von tausend Blüten und tausend Wohlgerüchen. Der große Stil der Herater Schule redet weiter zu uns in der Schilderung eines persischen Altdorfer, dem das Thema von Rustems Schlaf eine willkommene Gelegenheit bot, sich in das Wirken und Weben der Waldnatur zu versenken und uns fabelhafte Dinge zu erzählen von phantastischen Bäumen und gespenstischen Farren (Abb. 42).

Eine Reihe hervorragender Dichterhandschriften zeigt, wie damals das Problem der einheitlichen Bildwirkung durch geschickte Verteilung von Malerei und Schrift zu mustergültigen Lösungen gelangte, so im Bostoner Nizâmî von 1463 (Abb. 45) im *Diwân* des Emir Khosrau aus der Sammlung Jeuniette (Abb. 44) und anderen. Die Komposition greift kühn und sicher über die Kolumnen der Verse hinaus, ordnet sich so den Text unter und befreit gleichzeitig die ganze Seite von der Gefahr starrer Symmetrie.

III

Kein Wunder, daß nach so vielverheißenden Vorbereitungen gegen Ende des 15. Jahrhunderts ein genialer Maler erschien, der das bisher Errungene zusammenfaßte und Eigenes hinzugab, um den letzten mongolischen Konventionen ein Ende zu machen und die nationale Strömung endgültig zum Siege zu führen. Dieser Maler war Behzad von Herat. Einheimische Quellen nennen als seinen Lehrer Pir Seyid Ahmed von Tebriz, einen Schüler des Ustâd Djeângir von Buchara, der seinerseits bei Ustâd Gung dem angeblichen Begründer der iranisch-mongolischen Schule, gelernt haben soll. Von allen diesen haben wir keine weiteren Belege, und auch über Behzâds äußere Lebensschicksale sind wir sehr im Unklaren. Er muß um 1440 geboren und bald an den Hof des Sullans Husein Mirza gekommen sein. Sein besonderer Gönner war dort der Vezier und Dichter Mir Ali Schir Newar, sein gelegentlicher Mitarbeiter der hochgerühmte Kalligraph Sullân Ali von Mesched, auch den großen Dichter Djami dürfte er gekannt haben. 1468 bis 1506 stand er an der Spitze der Herater Malerakademie, und später nahm ihn der Safawide Ismail nach Tebriz mit, wo er 1514 sicher noch am Leben war (In diesem Jahre verlor der Schah eine Schlacht, und es wird erzählt, daß nach der Niederlage seine erste besorgte Frage die nach Behzâds Ergehen war). Der Ruhm des Meisters wurde schnell verbreitet, und in Persien sowohl wie in Indien legten die Sammler großen Wert darauf, irgendwelche Arbeiten von seiner Hand für ihre Kabinette zu erwerben. Das führte schon früh zu Fälschungen seiner Signatur und zu irigen Zuschreibungen durch übereifrige Kunstfreunde, so daß wir heute einige Mühe haben, in dem erhaltenen Material die Spreu vom Weizen zu sondern.

Sein frühestes bekanntes Werk ist die Geschichte Timurs in Boston vom Jahre 1467 mit mehreren doppelseitigen Bildern, die keinerlei Text enthalten, sodaß der Maler über die ganze Buchfläche frei verfügen konnte (Abb. 48–51). Daß er sich dieses Vorrecht von vornherein sicherte, spricht für die außerordentliche Bedeutung die er dem kompositionellen Problem zumäß, er hat auch in anderen Fällen immer nur wenige Schriftzeilen an untergeordneter Stelle zugelassen. Auffallend ist an diesem Jugendwerk die realistische Treue der Schilderung, obwohl die tatsächlichen Vorgänge um mehr als ein halbes Jahrhundert zurückliegen, gewinnt man sogleich den überzeugenden Eindruck, so muß es bei einem Empfang Timurs so bei

Erstürmung einer Veste, so beim Bau einer Moschee zugegangen sein. Der Fortschritt gegenüber früheren Arbeiten, den auch der Laie ohne weiteres feststellt, liegt sodann in dem ungezwungenen Gebaren der Gestalten und in der erstaunlichen Individualisierung der Gesichter, dazu kommt als entscheidendes Merkmal — freilich nur angesichts der Originale — Behzâd's höchst persönlicher Kolorismus. Er stimmt die Farbwerte mit geradezu musikalischem Feingefühl sorgsam gegeneinander ab und gibt auch den Fleischönen die mannigfachsten Nuancen, um den Zusammenklang zu wahren. Fast immer bringt er irgendwie einen Neger an, um einen schwarzen Fleck im Bilde zu haben. In der Landschaft bevorzugt er ein saftiges Grün in mehreren Schattierungen und vermeidet es in Gewändern und anderem Beiwerk, der Reichtum seiner Palette bringt ihn bei alledem nie in Verlegenheit.

Die Gegenüberstellung eines ziemlich identischen Vorwurfs in früherer und späterer Behandlung (Abb 51 und 52) mag dartun, welche Entwicklung er bei Beschäftigung mit Bildaufgaben durchmacht, von einem Wirrwarr von Personen und Einzelheiten kommt er zu einer klaren, aber nicht minder lebendigen Schilderung des eigentlichen Vorgangs. Zu seinen letzten Arbeiten gehören die Petersburger Bilder zu „Madmûn und Leila“ (Abb 53), in denen er auch für Stimmungsmotive vorbildliche Lösungen findet. Scheu sehen ein paar Gazellen zu, wie der liebeskranke Dichter im Schoße der endlich wiedergefundenen Geliebten zusammenbricht, und mit strengem Vorwurf weist der Löwe den Panther zurecht, der im Begriff steht, durch einen wohlgezielten Sprung auf das sorglos weidende Kamel den Frieden dieser Felsenwüste zu stören, während unbekümmert um alles Menschengeschehen Schakal und Gemsbock ihre kärgliche Nahrung suchen.

Eigenhändige Arbeiten Behzâd's sind außer den genannten vor allem eine Ausgabe von Saadi's „Bustan“, datiert 1487, in der Vizekönigl. Bibliothek zu Kairo und einzelne Blätter aus verloren gegangenen Handschriften in privatem Besitz und im Kunsthandel, teilweise mit echten Signaturen. In der Berliner Bibliothek sind die 33 Miniaturen einer Abschrift der Dichtungen des Emir Khosrau vom Jahre 1496 offenbar aus seiner Werkstatt, einige vielleicht von ihm selbst. Dazu kommen ein paar Zeichnungen, während ihm viele andere und besonders eine Anzahl Bildnisse mit Unrecht zugeschrieben werden. Von den letzteren dürfen wir mit größerer

Wahrscheinlichkeit nur das des Sultans Husein Mirza (früher Sammlung Martin) und das auf Seide mit Goldgrund ganz in seiner Skala gemalte Porträt eines fürstlichen Gefangenen für ihn in Anspruch nehmen (s Abb 54 und Bemerkungen). Dagegen liegt keine Veranlassung vor, ihm die an sich interessante Kopie nach Gentile Bellinis Bildnis eines türkischen Prinzen zuzumuten, wie das von anderer Seite geschah.

Sind in Behzāds Darstellungen Frauengestalten geradezu eine Seltenheit, so spielen sie eine deslo wichtigere Rolle bei einem Meister, der neben ihm damals wohl in Persien das größte Ansehen genoß, bei Agā Mirek. Zuverlässige Nachrichten über diesen besitzen wir so gut wie garnicht. Wir wissen nicht einmal genau, ob er außer im westlichen Tebriz früher auch anderwärts, etwa in Buchara oder Herat, tätig gewesen ist, für das letztere spricht jedenfalls daß er Khorasan als seine Heimatprovinz angibt. Wir kennen eine kleinere Anzahl bezeichneter Miniaturen in Nizāmī-Handschriften von 1493–1524 und 1539–43, aus denen hervorgeht, daß er sich mit Vorliebe der Illustration dieses Romantikers gewidmet hat. Er scheint es denn auch gewesen zu sein, der für die „Khamse“-Ausgaben das Schema aufstellte, das durch das ganze 16. Jahrhundert in Persien tonangebend blieb und uns in vielen Dutzenden typischer und vollständiger Beispiele erhalten wurde. Seine Figuren sind schlanker und graziöser als Behzāds gedrungene Bur-schen, aber viel konventioneller und zeremoniöser in der Haltung, dabei ziemlich leer im Ausdruck.

Ihm lag besonders die Darstellung schwebender Genien für die er in der Schule von Herat eine ausgezeichnete Überlieferung vorfand (vgl. Abb 41) und in der er es zu so großartigen Leistungen gebracht hat, wie dem Blatt mit der Himmelfahrt Mohammeds aus dem Tebrizer Nizāmī von 1539–43 (s. u.) das wir ihm unbedenklich zuweisen dürfen (Abb 58). Martin erklärt es, vielleicht mit einiger Übertreibung, für die bedeutendste Leistung persischer Malkunst überhaupt, jedenfalls dürfte sich kaum ein zweites Bild finden, in dem ein überirdischer Vorgang mit so viel mythischer Vertiefung er-dacht und mit so reichen künstlerischen Mitteln wiedergegeben wäre. Von einer gewaltigen, goldenen Lohe umgeben, hebt sich vom blauen Firmament die Gestalt des Propheten ab, der unter Gabriels Führung auf dem Fabelpferd Burak das unermessliche, von der Sonne magisch be-leuchtete Wolkenmeer durchflogen hat und nun von Scharen dienender Engel

empfangen wird, die aus der Höhe herbeistürzen, ihm ihre Gaben zu reichen

Stilistische Gründe legen es nahe, Agâ Mirek's Hand ferner in einem Frauenbildnis zu suchen, das im 16. Jahrhundert berühmt gewesen sein muß, da es wiederholt kopiert wurde (s. Abb. 57. nebst Bemerkung), für ihn wäre außer dem sicherlich nicht porträtgetreuen, sondern idealisierten Kopf vor allem das reiche Arabeskenwerk des Schulterkragens geltend zu machen, das auch auf seinen signierten Arbeiten bei der Gewandbehandlung eine Rolle spielt

Als dritten großen Meister dieser Epoche und Schüler der beiden anderen lernen wir Sultân Mohammed kennen, der am Hofe des Schah Tahmasp (1524–1576) in Tebriz eine der angesehensten Persönlichkeiten war. Er leitete die dortige Malschule und scheint ihre Aufgaben durch Einführung der Lackminiatur und durch Entwürfe für Knüpfteppiche erweitert zu haben. Jedenfalls lassen sich Prachtslücke wie der große seidene Jagdleppich in Wien am ehesten mit seiner Werkstatt in Verbindung bringen. Ihm soll ferner die Herstellung von Porzellan gelungen sein, und diese Nachricht könnte von Wichtigkeit werden, wenn einmal endgültig Klarheit darüber besteht, ob in Persien außer der in Nachahmung der Chinaware entstandenen Halbfayence tatsächlich auch echtes einheimisches Porzellan vorgekommen ist.

Bezeichnete Bilder von Sultân Mohammed sind nicht allzu häufig. Er war in hervorragendem Maße an den Prunkausgaben persischer Dichter beteiligt, die für die Bibliothek des Schah Tahmasp angefertigt wurden und von denen uns ein gnädiges Geschick wenigstens zwei erhalten hat: den schönen Nizâmî von 1539–43 im British Museum und den unvergleichlich prächtigen mit 256 Miniaturen geschmückten Firdûsî von 1537 bei Baron Edmund Rothschild in Paris. In dem letzteren lassen selbst heroische Episoden die ganz aufs Genrehafte und Idyllische gerichtete Art unseres Meisters erkennen, die selten eines Beigeschmacks von würzigem Humor entbehrt und oft von eifrigen Naturstudien Kunde gibt. Dabei kommt der höfische Charakter seiner Kunst in den ebenso steifen wie vornehmen Bewegungen und in dem eleganten Zeitkostüm seiner Figuren immer wieder deutlich zum Ausdruck (Abb. 59). Eine zuverlässig signierte Pinselzeichnung von ihm früher in der Sammlung Sambon zeigt ein tolles Zechgelage mit drastischen Einzelmotiven von packender Komik, wie sie wohl im Palast zu Tebriz bis-

weilen zu beobachten waren; denn der junge Herrscher soll trotz seiner Frömmigkeit nicht ohne Laster gewesen sein. Meister Mohammed hat ihn selbst und einige seiner Kavaliers wiederholt gemalt. Auf Porträtähnlichkeit hatte er es dabei so wenig abgesehen, daß man zunächst glaubt, es stels mit einem und demselben Modell zu tun zu haben; offenbar kam es ihm lediglich darauf an, die graziösen Posen koketter junger Leute festzuhalten und in dekorativer Richtung zu stilisieren (Abb. 61 ff.).

Sein bedeutendster Schüler war Ustād Mohammedi von Herat, der wegen der Ähnlichkeit des Namens und infolge enger künstlerischer Verwandtschaft leicht mit ihm verwechselt wird. Er hat ihm ganze Kompositionen sowohl wie technische Einzelheiten mit großer Geschicklichkeit abgesehen und stellt unserer Kritik immer neue Fallen. In der Schilderung ist er entschieden lebendiger und volkstümlicher als sein Lehrer, und man gewinnt aus seinen Blättern den Eindruck, daß er in dieser Hinsicht sich mehr an das Beispiel Behzād's gehalten hat. Eine sorgfältig signierte und 1578 datierte Zeichnung von ihm erwarb der Louvre aus der Sammlung Marteau (Abb. 65). Sie gibt eine Reihe reizvoller Ausschnitte aus dem Landleben und seinem Tagwerk in äußerst gefälliger und durchaus geschlossener Anordnung, die vermutlich ebenso auf Sultan Mohammed zurückgeht, wie die Szene mit den tanzenden Scheimen und Ziegenböcken in St. Petersburg (Abb. 66). In den Einzelheiten der Ausführung stimmen beide so völlig überein, daß sie unbedingt einer und derselben Hand zuzuweisen sind. Noch stärker tritt dieselbe Abhängigkeit in dem „Liebespaar“ aus der Sammlung Golubew zutage, das sich aber immerhin durch die rundere Kopfform und durch die Neigung zu Schatteneffekten als Werk Mohammedi's zu erkennen gibt (Abb. 67).

Schwankender bleibt man bei dem Bildnis eines persischen Offiziers (Abb. 64), dessen stark gebräuntes Gesicht sich von der hellen Umgebung sehr wirkungsvoll abhebt und die ganze Fläche beherrscht. Der Hintergrund ist diskret belebt durch einen Blütenbaum, der anscheinend bei Stimmungsbildern mit Einzelfiguren zuerst beliebt wurde und sich dann auch bei mehr oder weniger naturgetreuen Porträts einbürgerte. Wir finden dieses letztere Motiv besonders reizvoll verwendet bei zwei begabten Behzād'schülern, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkten: bei Scheikhzādeh Mahmūd, der u. a. den irrtümlich seinem Lehrer zugeschriebenen Djāmi von 1499 in der Pariser Biblio-

Als Schah Abbās noch in Qazwin saß, soll er den Scheikh Mohammed von Schiras, der früher im Dienste des Sultans Ibrahim Mirza gestanden hatte, im dortigen Palast mit Malerarbeiten beschäftigt haben, und von demselben Meister wird berichtet, er habe als erster in Persien europäische Bilder nachgeahmt. Aus den wenigen Beispielen seiner Kunst, die uns erhalten sind (s. Abb. 77), läßt sich das nicht ohne weiteres erkennen. Dann tauchte um 1590 ein gewisser Mani auf, von dem seinerzeit viel Wesens gemacht wurde, vermutlich wegen der Übereinstimmung seines Namens mit dem des legendarischen Begründers der zentralasiatischen Malerei (s. o.) und dessen Signatur so vielfach – besonders auch bei indischen Miniaturen – mißbraucht wurde, daß es uns heute unmöglich ist, eigenhändige Arbeiten von ihm mit Zuverlässigkeit auszusondern.

Nach dem Gesagten wird es begreiflich erscheinen, daß in der Schule von Isfahan die Ausschmückung von Handschriften, und zumal der üblichen Dichterwerke, nur eine untergeordnete Rolle spielte und keine nennenswerten Neuerungen brachte. Das Schema in der Wahl der Darstellungen blieb dasselbe, und auch von einer Bereicherung der Kompositionen war nicht die Rede. Der Gegenstand lag den Künstlern nicht mehr und wurde mit liebloser Routine behandelt, nur, daß man sich dabei lieber an den derben und deutlichen Mongolensstil des fünfzehnten als an die zarten und duftigen Varianten des sechzehnten Jahrhunderts hielt. Bisweilen verdrängte man wohl aus den Titelseiten den Kalligraphen und den Illuminator ganz und ließ nur ein paar Arabeskenschilder stehen, in die hinein und um die herum man einige lustige, dem Inhalt vielleicht nicht immer entsprechende Einfälle malte (Abb. 89).

In der Einzelminiatur überwog das Porträt, und an ihm können wir am besten die charakteristischen Merkmale der neuen Periode verfolgen. Da ist zunächst das Kostüm, an dem vor allem die schwülstigen Kopfbedeckungen auffallen, die zu den vornehmen Städturbanen der Tahmaspzeit im schroffsten Gegensatz stehen. Sie scheinen unter den Uzbeken am Hofe von Buchara aufgekommen und dann auch in Persien Mode geworden zu sein. Man sehe und staune, wie mannigfache Windungen und Verbindungen die „jeunesse dorée“ damals ausfindig machte, um der Zier ihres sicherlich nicht gedankenschweren Hauptes einen besonders originellen Schwung zu geben und wie sie auch sonst in Kleidung und Pose möglichst stitvoll zu wirken bedacht war.

Ein junger Fant läßt sich zeichnen, wie er in höchst eleganter Haltung da-sitzt, den linken Fuß zierlich heraufgezogen, mit dem Jagdfalken auf dem Knie und im Begriff, sich den Handschuh anzuziehen (Abb 75). Ein schmal-brüstiges Gigerl hat seinen Dreißig Ellen-Turban um einen Zuckerhut ge-wickelt und der Vollständigkeit halber noch einen Blumenstengel hineingebaut (Abb 74), die eine Hand hat er in den absichtlich viel zu langen Ärmel nach Mongolenart zurückgezogen und seinen Überwurf trägt er nach neuestem Geschmack um die Hüfte geschlungen – in dieser Aufmachung erregt der Jüngling dann die poetische Bewunderung seiner Zeitgenossen. Ein dritter wieder ist dargestellt, wie er einen Brief liest (Abb 78). fußfreier, steifer Rock und kurze Jacke aus Figurenbrokat mit Pelzbesatz, dazu ein reizendes Mädchengesicht, zu dem der Kavaliersäbel an der Seite garnicht recht passen will.

Von Buchara kamen mit der Tracht vielleicht auch einige der technischen Verfeinerungen, die bei der Ausführung der Einzelblätter maßgebend wurden. Entweder handelt es sich um Pinzelzeichnungen mit geringer Tönung und stellenweise kräftigeren Farbflächen oder um koloristisch reichere, vollständig ausgemalte Miniaturen, bei denen der einfarbige Hintergrund gewöhnlich in diskreter Goldtusche mit Strauchwerk und Wolken belebt ist. Es gibt auch Zwischenschlufen von einem Verfahren zum andern und daneben natürlich eine große Anzahl unfertiger Skizzen verschiedenster Art, deren häufige Pen-timente die Gewissenhaftigkeit zeigen, mit der an manchen Entwürfen herum-korrigiert wurde, ehe sie zur Ausführung gelangten.

Einer der ersten und zweifellos der bedeutendste Vertreter der neuen Rich-tung war ein Künstler, dessen Arbeiten bisweilen mit Agâ Rizâ bezeichnet sind und untereinander genügend Verwandtschaft zeigen, um eine ziemlich klare Vorstellung von seinem persönlichen Stil zu vermitteln. Auffallend ist an seinen Zeichnungen (s. Abb 76) vor allem die erstaunliche, offenbar durch lange kalligraphische Schulung erworbene Sicherheit des Pinselstrichs, in der allgemeinen Konturführung sowohl wie in den Einzelheiten und im An- und Abschwellen der Linien. Turbanenden und Gewandzipfel pflegt er mit sprühendem Hakengekritzel wiederzugeben und Falten und Knoten ebenso geistreich wie treffend anzudeuten. Nun besitzen wir Nachrichten von einem Meister dieses Namens, der, angeblich ein Schüler des Mir Seyid Ali von Herat, schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts bei Hofe tätig war und

nebenbei mit Vorliebe auch als Ringkämpfer auftrat, er soll aber bereits 1573 in Buchara gestorben sein. Das kann auf unseren Riza nicht wohl zutreffen, von dem wir aus verschiedenen Gründen annehmen müssen, daß er zu Shah Abbas' Zeit noch lebte, hier käme also mindestens eine – übrigens durchaus nicht ungewöhnliche – Datumsverwechslung in Frage. Es gibt aber ferner einige bisher noch nicht überzeugend aufgeklärte Anzeichen dafür, daß auch der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Isfahan wirkende, äußerst fruchtbare Maler Rizâ Abbâsî gelegentlich „Agâ Rizâ“ genannt wurde, wodurch die Möglichkeit auftaucht, daß die – nachträglich – so bezeichneten Blätter ihm und nicht einem Namensvetter zugeschrieben werden sollten. Das würde freilich an der etwa durch untrügliche stilistische Merkmale zu erweisenden Tatsache, daß sie von anderer Hand herrühren, nichts ändern, aber hier liegt eben der Kernpunkt des Rätsels: es besteht trotz abweichender Signaturen und trotz großer Qualitätsunterschiede ein enger Zusammenhang zwischen dem ganzen Rizâ-Material, der durch bloße Schultradition nicht zu erklären ist.

Betrachten wir eine Reihe von Miniaturen, die sich in mehr oder weniger ausführlichen Beschriften selbst als „Werke des geringen Rizâ Abbâsî“ ausweisen (Abb. 78–83), so werden wir bei aller Mannigfaltigkeit der Motive genügend Übereinstimmung in Auffassung, Zeichnung, Kolorit und jeglichem Beiwerk feststellen, um an der Einheitlichkeit und Geschlossenheit dieser Gruppe keine Zweifel aufkommen zu lassen. Auch die graphologische Analyse der häufig daherliefenden Signaturen wird in diesem Sinne ausfallen: ob echt oder falsch, sie sind jedenfalls alle von einer Hand, und die näheren Angaben über *Besteller*, *Dargestellte* u. dergl. sprechen durchaus für ihre Zuverlässigkeit. Was wissen wir nun über den Meister? Es wird uns erzählt, daß am Hofe des Shah Abbâs ein berühmter Kalligraph namens Ali Riza Abbâsî lebte, der sich der besonderen Gunst des Herrschers erfreute und nicht mit Unrecht den Beinamen „Schâh-nuwâz“ (Königsschmeichler) erhielt. Seinen Nebenbuhler, den nicht minder angesehenen Schreibkünstler Mir Imad, stach er wiederholt aus und soll sogar an dessen späterer Ermordung beteiligt gewesen sein. Ob und was er gemalt habe, wird nicht ausdrücklich hervorgehoben, unvollständige Angaben in dieser Hinsicht sind aber keine Seltenheit, und wir würden uns auch hier daran nicht weiter stoßen, wenn nicht ein merklicher Unterschied bestünde in den Bezeichnungen der eben heran-

gezogenen Bilder einerseits und denen seiner kalligraphischen Arbeiten andererseits. Die letzteren nennen sich, soweit sie uns erhaltend sind, sämtlich Werke des „Ali Rizā Abbāsi“, und wir sind verlegen um eine Erklärung, weshalb der Meister gerade in seinen Miniaturen einen immerhin wesentlichen Bestandteil seines Namens geflissentlich verschwiegen haben sollte. Aber noch mehr die Handschrift der Signaturen in Manuskripten und Schriftmodellen ist – was bisher nicht beachtet wurde – zwar verwandt, aber nicht unbedingt identisch mit derjenigen auf den Miniaturen, während diese sich bis in alle Einzelheiten des Duktus wiederfindet bei dem aus Persien gebürtigen, in Indien tätigen und 1055 d. H. in Agra verstorbenen Stillebenmaler Schāfi Abbāsi, der sich bei näherem Zusehen als ein Sohn Rizā's herausstellt (vgl. Abb. 136). Es wäre leicht denkbar, daß er Bilder seines Vaters nachträglich bezeichnete und dabei in den tatsächlichen Angaben ausführlicher sein durfte als etwa ein ferner Stehender, vielleicht ist er aber manchmal auch weiter gegangen, hat Entwürfe des Vaters vollendet, sie als dessen Werke ausgegeben und unter Umständen sogar zurückdatiert.

Wir wollen diese Hypothese nicht unbedingt von der Hand weisen, denn sie gestattet uns eine Anzahl vortrefflicher Skizzen (vornehmlich in der Sammlung Sarre) deren flüchtige Aufschriften unbedingt vom Zeichner selbst herkommen, graphologisch aber von den erwähnten abweichen, als unberührte Arbeiten Rizā's zu erkennen (s. Abb. 84). Einige von ihnen geben uns willkommenen Aufschluß über den Anlaß zu ihrer Entstehung, so heißt es auf einem Blatt mit der Darstellung eines singenden Vogels „Entworfen am Freitag den . . . , im Hause des Arztes . . . , der befahl, daß der Vogel auf das Blatt gezeichnet werde“. Andere besagen, daß sie auf der Straße, im Garten eines Freundes oder gelegentlich eines Ausfluges in die Berge beobachtet und auf der Stelle „niedergeschrieben“ wurden. Rizā' Abbāsi scheint nie ohne seinen Tuschkasten ausgegangen zu sein und seine Anregungen mit Vorliebe aus seiner nächsten Umgebung geholt zu haben. In dieser Einstellung auf das Genrehafte nähert er sich, wenn auch im Handwerklichen der nie ganz zu überwindende, alte Schutzzusammenhang mit Ostasien zu'age tritt, ganz erheblich den holländischen Kleinmeistern seiner Zeit, und es ist kaum zu verwundern, daß Werke abendländischer Malkunst nicht ohne Einfluß auf ihn blieben. Er muß viel mit den bei Hofe weilenden Europäern verkehrt haben, denn einige hat er in ihrer fränkischen Tracht wiederholt porträtiert, und

durch sie ist er vermutlich mit einem Stich nach Perugino's Beweinung Christi vielleicht auch mit Pieter Breughel's Blindenbild bekannt geworden (Abb 82/86). Wie sehr er aber im Grunde doch im nationalen Rahmen blieb, ersehen wir am besten aus den beiden Bearbeitungen eines erotischen Motivs, zu dem ihn nur die Begeisterung für das Thema der ornamentalen Bildgestaltung geführt haben kann (Abb 79, 80). Bei dem Liebespaar der Sammlung Sarre hat er durch eine auf das Knie des Mädchens gestellte Weinschale betonen wollen, wie die beiden bei ihrer komplizierten Umschlingung doch das Gleichgewicht nicht verlieren, und dieser scherzhafte Einfall wird zum Symbol für das Werk des Künstlers selbst: mit ungewöhnlichem Feingefühl für Fläche und Linie ist das kompositionelle Problem gelöst und mit unübertrefflichem Takt sind die Farbwerte gegeneinander abgewogen.

Dem Leser wird es im allgemeinen gleichgültig sein, ob der Maler und der Schreiber Rizā Abbāsi ein und dieselbe Person waren, und er wird es höchstens bemängeln, daß wir es nicht fertig gebracht haben, darin und in der Frage des eingangs erwähnten Agā Rizā Klarheit zu schaffen. Aber wir dürfen zu unserer Entschuldigung hinzufügen, daß es außer den beiden genannten damals auch noch einen Mohammed Rizā von Tebriz gegeben hat, der 1585 nach Konstantinopel ging und 1628 in seiner Heimat starb. Er kommt ebenfalls als „Abbāsi“ vor, und noch dazu auf einem Blatt, das außerdem eine Aufschrift von derselben Hand zeigt, die wir oben mit Schāfi Abbāsi in Zusammenhang gebracht haben. Die Verwirrung wird immer größer: ein weiterer Mohammed Rizā aus Mesched, der später nach Indien übersiedelte, tritt hinzu, und alle kritischen Merkmale versagen vollends angesichts der unglaublichen Fülle von Wiederholungen, Plagiaten und Nachahmungen (vgl. Abb 89, 90). Wer würde nicht auch in dem jungen Krieger mit geschultertem Gewehr (Abb 87) eine Rizā-Arbeit erkennen wollen, wenn die Miniatur nicht zufällig von einem andern im übrigen unbekannten Maler signiert wäre?

Rizā's Schüler und bester Freund war der in Beschriften mehrfach genannte Muin, von dem wir u. a. ein Bildnis des Lehrers besitzen, der danach eine Brille trug und in seiner ganzen Erscheinung eher an einen pedantischen Akademiestudenten erinnerte, als an einen lebensfrohen Künstler und glatten Hofmann. Gleichzeitig mit ihm war ferner Mir Yūsuf tätig, der mit Vorliebe europäische Motive wählte, und am Ende des 17. Jahrhunderts lebt sich der unter Schāh

Abbās geschaffene Stil aus in den bereits mehr oder weniger manierten Arbeiten eines Mohammed Qāsim, Mir Mohammed 'Alī, Mohammed Yūsuf el-Huseini u a (vgl Abb 91, 92)

Die späteren Leistungen persischer Miniaturmaler sind nicht der Erwähnung wert. Im 18. Jahrhundert suchte man durch Kopieren europäischer Bilder und Stiche sich einigermaßen interessant zu machen. Nadir Schah's Beutezüge (1736–47) brachten vorübergehend engere Beziehungen zur indischen Schule, und schließlich stellte man sich ganz auf die Lackmalerei ein, die unter Fath Ali Schah (1797–1834) zu einer wahren Landplage wurde und noch heute in der Bazarindustrie eine ebenso wichtige wie jämmerliche Rolle spielt. Unter solchen Umständen ist es fast zu begrüßen, daß neuerdings die starke Nachfrage nach alten Arbeiten eine stattliche Reihe von Fälscherateliers in Teheran und anderen Orten ins Leben gerufen hat und so dafür gesorgt ist, daß wenigstens die technische Geschicklichkeit von ehemals und die Beschäftigung mit den Leistungen der Blütezeit nicht ganz verloren gehen.

V

Bei den Betrachtungen über die Anfänge des arabischen sowohl wie des mongolischen Malslils in Vorderasien hatten wir bereits Gelegenheit, auf den türkischen Einschlag hinzuweisen, der zuerst durch manichäisch-ugurische Bilderhandschriften vermittelt und später durch Heranziehung von Künstlern aus dem östlichen Turkestan von neuem zur Geltung gebracht wurde. Man wird überhaupt bei allem, was zur Zeit Timurs und seiner Nachfolger in Samarkand und Buchara entstand, das türkische Element von dem persischen zu sondern haben und damit rechnen dürfen, daß vermutlich schon vor der Eroberung Konstantinopels auch den Osmanen die Buchmalerei nicht unbekannt war, wenngleich ihre strenge sunnitische Überzeugung es nicht zur Entwicklung einer eigenen Schule kommen ließ. Die wenigen erhaltenen Beispiele, die wir mit einiger Wahrscheinlichkeit als türkische Arbeiten ansprechen können, weisen immerhin genügend Merkmale auf, um eine besondere Stilrichtung in ihnen zu erkennen. Bilder wie das in Abb 93 wiedergegebene aus der Bibliothek des Sultans fallen durch kompositionelle Zerissenheit, durch Unbeholfenheit in Ausdruck und Haltung und durch Eigentümlichkeiten in Kleidung und Barttracht aus dem Rahmen alles dessen, was man in Persien gewohnt ist, völlig heraus, finden aber andererseits ihre

Fortsetzung in den Schilderungen der Taten Suleimans I in einer türkischen Chronik (vgl. Abb 96)

Die Berufung eines Gentile Bellini an den Hof zu Stambul (1480) zeigt wie lebhaft in der neuen Hauptstadt des Islam das Interesse für die Malerei des Abendlandes war, wir vermuten, daß auch Leonardo dort gewesen sein könnte, und wir wissen, daß später selbst Michelangelo mit der Hohen Pforte in Unterhandlungen trat. Ein Hofmaler Suleiman's Haidar Bey, kopierte Bildnisse von Clouet, und auch sonst lassen europäische Einflüsse sich gelegentlich nachweisen.

Im übrigen waren, zumal seit dem 16. Jahrhundert, die Sultane eifrig bemüht persische Meister ins Land zu ziehen, und wie in Konstantinopel von Tebriz aus eine ansehnliche Kalligraphen- und Illuminatorenschule begründet wurde, so mögen gelegentlich auch ganze Malerwerkstätten dahin übergesiedelt sein. Jedenfalls besitzen wir eine nicht unbeträchtliche Zahl persischer Texte mit eigenartigem, durch vielfache Übereinstimmung mit nachweislich türkischen Arbeiten unschwer zu lokalisierendem Bilderschmuck. Starker Kolorismus und eine unüberwindliche Neigung zur Karikatur in der Typenbildung, bei starrem Festhalten an den kompositionellen Gesetzen des 16. Jahrhunderts, sind dieser Richtung eigen, deren Erzeugnisse sich nur in seltenen Fällen (so in Abb 95, 97) über ein mittelmäßiges Niveau erheben. Daneben müssen Ansätze zu einem eigenen Stil von großzügiger Einfachheit in der Darstellung und von berauschender Buntheit in der Farbengebung vorhanden gewesen sein, denn Blätter von so bewußtem Expressionismus wie das in Abb 94 wiedergegebene dürfen kaum in einem anderen islamischen Kulturkreis vermutet werden.

Es ist lehrreich zu beobachten, wie chinesische Motive über Samarkand und Buchara in die Timuridenkunst gelangt (Abb 28ff.) von türkischen Zeichnern aufgegriffen und durch willkürliche Zutaten von naturalistischem Blatt- und Blumenwerk im ornamentalen Sinne weitergebildet werden (Abb 98), um schließlich in phantastische Spielereien auszuarten (s. Abb S 11 und die Detaillierung des Gewandes in Abb 99).

Meisternamen sind aus diesem noch wenig erforschten Teilgebiet der orientalischen Miniaturmalerei kaum zu nennen. Es ist möglich, daß Siyawusch der Georgier, ein viel gerühmter Mirek-Schüler, obwohl selbst der persischen Schule zugerechnet, nicht ohne Einfluß auf die türkische Richtung geübt

ist. Wenigstens wird er als Lehrer des Wali Djân erwähnt, der sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Konstantinopel besonderer Beliebtheit erfreute und mit einem sehr persönlich aufgefaßten und äußerst dekorativ stilisierten Frauenbildnis unsere Aufmerksamkeit beansprucht (Abb. 100).

VI

Die Entstehung, Blüte und Dekadenz der Miniaturmalerei im mohammedanischen Indien ist aufs engste verknüpft mit der Geschichte einer Dynastie, die wie keine andere gerade dieses Gebiet künstlerischer Betätigung in den Dienst ihres Hofes gestellt und damit ganz von ihrer Gunst und Gnade abhängig gemacht hat. Der persönlichen Initiative der Moghulkaiser verdankt die Schule von Delhi eine der zahlreichsten und längslebigen Malerzünfte aller Zeiten und Länder, ihre Begründung und Entfaltung ihnen die verschiedensten Einflüsse, die sie von außen her empfing ihnen ihr nationales Gepräge und alle periodischen Wandlungen in Inhalt, Form und Technik. Der Fürst war Besteller, Sammler und Kritiker in einer Person, sein Auftrag war maßgebend für die Gestaltung des Werkes, und sein Gutachten war entscheidend für dessen Bewertung. Diese unerhörte Despotie hatte den gewichtigen Vorteil, daß sie durch ihren einheitlich strengen Maßstab das Niveau der Dutzendleistung beträchtlich hob, während sie andererseits außergewöhnliche Talente durch allzu straffe Disziplin beengte. Wir haben denn auch aus dieser Epoche eine erhebliche Zahl von Meisternamen zweiten und dritten Ranges, aber wir vermissen den eines überragenden Genies, in dessen Schöpfungen die unverkennbare historische Größe der Zeit ihre Verewigung gefunden hätte.

Angesichts solcher Vorbedingungen dürfte es unerläßlich sein, die Reihe der Herrscher, deren Launen und Liebhabereien uns einen so reichen und köstlichen Schatz orientalischer Malkunst beschert haben, in einem kurzen Überblick zu charakterisieren.

Da ist zunächst Baber, der Gründer des von Timur abstammenden Geschlechts, der 1504 den Hindukusch überschritt, Kabul eroberte, dann in langen Kämpfen die Afghanendynastie in Indien besiegte und sich 1525 als Sultan in Delhi einsetzte. Er schrieb ein Memoirenwerk, das nicht nur als Zeitdokument, sondern auch als geistig und sittlich hochstehende Selbstbetrachtung eines bedeutenden Kriegsmannes Beachtung verdient. Als sein Sohn Humayun totkrank darniederlag, flüchte Baber den Allmächtigen so-

lange an, an seiner Stelle sterben zu dürfen, bis ihm dieser Wunsch erfüllt wurde Humayun (1530–56), von schwächlicher Konstitution und stets vom Unglück verfolgt, hatte sogleich gegen schwere Aufstände zu kämpfen, verlor schließlich seine ganze Macht, irrte vierzehn Jahre lang in Wüsten und Steppen umher und flüchtete 1544 zu Schah Tahmasp nach Persien Dort wurde er freundlich aufgenommen, bereiste das ganze Land und machte sich mit iranischer Kultur und Kunst eng vertraut Dann residierte er eine Weile in Kabul und kam 1555 wieder in den Besitz von Delhi, büßte aber schon einige Monate darauf durch einen Unfall sein Leben ein

Akbar (1556–1605) gelangte als dreizehnjähriger Knabe auf den Thron und ergriff, nachdem sein vortrefflicher Feldherr Bairam Khân einige Ruhe im Lande geschaffen hatte, selbst die Zügel der Regierung, mußte aber noch lange gegen die Radjputfürsten sowohl wie gegen die Afghanen Krieg führen und kam eigentlich während der ganzen fünf Jahrzehnte seiner Herrschaft nie recht zur Ruhe Unermüdlich in allen Strapazen, unerschrocken in jeder Gefahr, ein glänzender Reiter, erfolgreicher Jäger und geschickter Elefantenbändiger, konnte er weder korrekt lesen noch schreiben Und doch machten sein großer Wissensdurst und sein fabelhaftes Gedächtnis neben einer erstaunlichen philosophischen Begabung ihn zu einem der bedeutendsten Denker, die je einen Fürstenthron geziert haben Er brachte eine stattliche Bibliothek zusammen, aus der er sich täglich stundenlang vorlesen ließ, und diskutierte mit Vorliebe über religiöse und metaphysische Themata Eine Zeit lang neigte er dem Christentum zu und ließ einen seiner Söhne von Jesuiten erziehen, dann wieder lauschte er andächtig der Weisheit gelehrter Brahmanen oder beteiligte sich an den Kultübungen zoroastrischer Parsen Schließlich versuchte er selbst ein einheitliches monotheistisches System zu gründen, mit dem er alle Untertanen seines riesigen Reiches zu beglücken gedachte, fand aber nur in seiner näheren Umgebung Verständnis dafür und war tolerant genug, seinen Ideen nicht durch die Gewalt Geltung verschaffen zu wollen Sein Vezier Abū'l Fadhl hat in einem umfassenden Werke ("Ain-i-Akbar") Hof und Verwaltung, Einrichtungen und Gesetze dieses überragenden Herrschers behandelt und dabei auch in einem uns hier besonders interessierenden Kapitel der „verbündeten Künste des Schreibens und Malens“ gedacht Da wird berichtet, wie an Akbar's Hofe mehr als hundert Maler von Ruf, Moham-
medaner wie Hindus, Beschäftigung fanden, wie er selbst die Bücher be-

stimmte, die mit Miniaturen zu versehen waren, wie er wiederholt für sein Porträt Modell saß und von allen Großen des Reiches Bildnisse anzuferligen befahl. Allwöchentlich ließ er sich die Arbeiten der Meister vorlegen, setzte Gehälter und Belohnungen aus, verlangte technische Verbesserungen und war bemüht, die Leistungen seiner Schule so zu vervollkommen, daß sie mit denjenigen Persiens und des Abendlandes in Wettbewerb treten konnten. Er ließ auch Wandmalereien ausführen, von denen einige in Fatihpur Sikri erhalten sind. Diesen Palast hatte er an der Stelle einer Eremitenklaue erbaut, in der ihm nach vielen frommen Gebeten endlich der ersuchte Thronerbe geboren worden war (vgl. zu Abb. 103).

Djehangir (1605–27) machte durch seinen Lebenswandel der heiligen Umgebung, in der er zur Welt gekommen war, zunächst wenig Ehre. Er war ein heftiger Zecher und Opiumfreund und hat sich selbst mit diesen und einigen anderen Unlugenden ziemlich schonungslos in seinen Lebenserinnerungen geschildert. Ein leidenschaftlicher Waidmann, brachte er ganze Monate auf der Jagd zu und unterließ es nicht, sich eine Gewerhsammlung anzulegen. Die meisten Regierungsgeschäfte gab er vertrauensvoll in die schönen Hände seiner ehrgeizigen und politisch begabten Gattin Nûr Djehân und verwandte viel Zeit auf kunsthistorische Studien, die er anscheinend mit großer Gewissenhaftigkeit betrieb. Er dürfte in der Tat der beste Bilderkenner des Orients gewesen sein, und wir können nur bedauern, daß dieser kaiserliche Fachmann das Geheimnis seiner Methode, die Anhaltspunkte und kritischen Merkmale, die ihn bei seinen Untersuchungen leiteten, nicht des Näheren erörterte. Er erzählt zwar, wie er bei jedem ihm vorgelegten alten oder modernen Gemälde den Namen des Meisters ohne weiteres zu nennen vermochte, wie er bei sehr ähnlichen Porträts einer und derselben Person mit Leichtigkeit verschiedene Künstlerhände erkannte wie er, wenn an einem Bilde mehrere gearbeitet hatten, sagen konnte, „von wem die Augenbrauen und von wem die Wimpern“ gezeichnet seien, wie er auch spätere Überarbeitungen ohne Schwierigkeit feststellte — aber er begnügt sich, mit diesen Angaben unseren Neid und unsere Bewunderung zu erregen. Er verschaffte sich nach Möglichkeit europäische Miniaturen und ließ sie bisweilen so täuschend kopieren, daß beispielsweise der englische Gesandte Mühe hatte, ein von ihm geschenktes Bild von den auf Veranlassung des Kaisers angeferhten Nachahmungen zu unterscheiden. Im übrigen wies er die Künstler nach-

drücklich auf das Naturstudium hin und befahl häufig, daß bestimmte Elefanten, Pferde, Jagdfalken, sowie exotische Tiere, daneben auch merkwürdige Bäume und andere Pflanzen „lebenswahr porträtiert“ würden. Gelungene Bildnisse seiner Hofchargen und Offiziere hob er sorgfältig auf, um sich bei Gelegenheit ihre Person ins Gedächtnis zu rufen. Als er einmal von einer peinlichen Niederlage seines Generals Abdullah Khân erfuhr, holte er dessen Konterfei hervor und äußerte zu seiner Umgebung sein Befremden darüber, wie man mit so einem prächtigen Kopf, mit soviel Adel in der Haltung und mit so tadelloser Silhouette überhaupt vor einem Feinde ausreißten könne.

Schah Djehân (1628–58), von Djehângir sorgfältig erzogen rebellierte zu nächst gegen seinen Vater, bewährte sich aber bald als kluger und kunstbegeisterter Herrscher und führte das Moghulreich auf den Gipfel seiner Macht. Er errichtete in seinen Landen hervorragende Bauten – „Tilanenwerk im Entwurf und Juwelierarbeit in der Ausführung“ hat man sie nicht mit Unrecht genannt – und so verdanken wir ihm u. a. das unvergleichliche Kleinod des „Tadj“ in Agra, in dem er seiner schwärmerischen Verehrung für die früh versorbene Mumtaz Mahal ein Denkmal setzte. Vier Söhne stritten um seine Nachfolge, bis schließlich nach schweren Kämpfen mit dem literarisch hochbedeulenden rechtmäßigen Kronprinzen Dara Schikoh der jüngere Aurangzib (1659–1707) das ganze Erbe des Vaters antrat. Dieser letzte bedeutende Moghulkaiser war ein strenggläubiger Moslim, besuchte häufig die Moscheen, las nächtelang den Koran und fastete viel. Im übrigen war er fast immer im Felde und brachte einmal seinen Gegner dadurch außer Fassung, daß er mitten in der Schlacht zur üblichen Stunde vom Pferde stieg und in aller Seelenruhe sein Gebet verrichtete. Die Malerei kam in seiner Zeit bei Hofe außer Mode, wurde aber nicht gerade fanatisch verfolgt, sondern von manchen Großen des Reiches, vor allem von einzelnen Vasallenfürsten, weiter gepflegt, so daß sie noch im 18. Jahrhundert zu einer letzten Blüte gelangen konnte, ehe sie denselben Weg ging wie die inzwischen eingetretene politische Dekadenz.

So viel mußte gesagt werden, um den Leser instand zu setzen, bei den Erzeugnissen indischer Miniaturkunst den oft ausschlaggebenden Anteil der Herrscher an den einzelnen Phasen ihrer Entwicklung gebührend zu werten. Unter Baber war naturgemäß die Verbindung mit Turkestan noch sehr eng, von dort

zog er die ersten Maler nach Hindustan, und wir fragen uns bei einigen Bilderhandschriften des frühen 16. Jahrhunderts vergeblich, ob sie noch in Buchara oder bereits in Delhi entstanden sein mögen. Für ersteres spricht u. a. das rein persische Kompositionsschema, für letzteres die völlig neue kolonistische Orientierung, die von der saften Farbgebung der Behzād-Schule durch eine mildere Tempera- oder Gouachetönung erheblich abrückt und fortan für die ganze indische Richtung charakteristisch bleibt. Schāhīm „der Vergolder“, Baldjīd und andere Meister dürften in dieser Hinsicht bahnbrechend gewirkt haben (vgl. Abb. 102). Als Überbleibsel timuridischer Ererungenschaften kam auch die getönte Pinselzeichnung in die Moghulschule und lebte sich hier in jenen aus zahllosen Leibern und Körperteilen gräßlich zusammengesetzten „Zauberfiguren“ aus, denen man bis ins 18. Jahrhundert nur allzu häufig begegnet (Abb. 141).

Humayūn's langer Aufenthalt in Tebriz und Qazwin hatte eine engere Berührung mit den dortigen Schulen zur Folge, und Akbar förderte diese Strömung durch Berufung von Künstlern wie 'Abd el-Qamād von Schiras u. a. Die jungen Inder, die bei ihnen in die Lehre gingen, bleiben noch einigermaßen befangen in dem persischen Stil des 16. Jahrhunderts, so daß eine eigene Note in ihren Arbeiten erst bei näherer Betrachtung hervortritt, während damals andere Hindumaler bereits zu einer ausgesprochen bodenständigen Richtung gelangt sind, von der vor allem in Tempera auf Leinen ausgeführte Buchmalereien großen Formats Zeugnis ablegen (s. Abb. 107 nebst Erläuterungen), Illustrationen zu Emir Hamze's Geschichten und ähnlichen Werken. Hier müssen Überlieferungen nachwirken, die von der großen Zeit der Höhenfresken und Tempelbilder her in den Hindustaaten lebendig geblieben waren und so eine Überschätzung des hereingetragenen Fremdgutes beizeiten verhinderten. Es ist Akbar's großes Verdienst, durch das Beispiel seiner Toleranz die Künstler auf die Beschäftigung mit der „ungläubigen“ Vergangenheit des Landes hingewiesen und dadurch den Boden für einen im besten Sinne des Wortes nationalen Stil bereitet zu haben. Zu welchen Leistungen dieser in Verbindung mit europäischen Eindrücken zu gelangen vermochte, ersehen wir am deutlichsten aus Blättern wie der ergreifenden „Totenklage“ aus der Sammlung Schulz (Abb. 108), von der Hand des berühmten Basāwan, der auch in einem Prunkexemplar des Akbar-Nameh in London und vor allem in dem mit unvergleichlicher Pracht ausgestatteten

Razm-Nameh des Radjah von Jaipur wiederholt vorkommt. Abul Fadhl nennt ihn als den erfolgreichsten Maler des Hofes neben dem vom Kaiser selbst entdeckten Daswanth, der leider ein trauriges Ende fand (er nahm sich im Wahnsinn das Leben). Auch von Manohar, Bhagwati, Dhanu Sanwlah, Farrukh Beg und zahlreichen anderen Namen dieser Zeit, die der Chronist zum Teil aufführt, sind Arbeiten bekannt, die vielfach übrigens Krischna-legenden und andere rein hinduistische Motive behandeln. Wir wissen ja, daß Akbar das Ramayana und einzelne Episoden aus dem Mahabharata, wie Nal und Damayanti, illustrieren ließ und man wird die Tatsache, daß derartige Vorwürfe seitdem ständig die Moghulschule beschäftigt haben, sich genügend vergegenwärtigen müssen, um nicht – wie es schon geschehen ist – zu Unrecht einen beträchtlichen Teil des hierher gehörigen Materials dem nichtislamischen Indien zuzuweisen. Denn wenn die technische Ausführung dieselbe ist, liegt keine Veranlassung vor, die eine oder andere Arbeit lediglich wegen des Gegenstandes oder etwa gar eines Hindunamens aussondern zu wollen.

In Akbars Zeit spielte noch die Textminiatur eine wesentliche Rolle, aber in vollem Maße wurden die neuen künstlerischen Möglichkeiten erst zur Geltung gebracht im Einzelbild, das unter Džehāngir tonangebend wurde und die Bilderhandschriften fortan aus der weiteren Entwicklung gänzlich ausschaltete. Eine der schwierigsten Aufgaben bot jetzt die Darstellung von Durbarszenen, bei denen es darauf ankam, die beim Empfang anwesenden Persönlichkeiten und ihre Gruppierung mit photographischer Treue festzuhalten und den strengen Forderungen des Kaisers nach prägnanter Charakteristik in vollem Maße zu genügen (Abb. 109). Ferner handelte es sich um die Schilderung von Hoffestlichkeiten, Jagden, Poloturnieren und bemerkenswerten Episoden aus dem Leben des Fürsten. Vor allem aber galt es, diesen selbst und die Großen seines Hofes in den verschiedensten Auffassungen zu porträtieren – stehend oder sitzend, in ganzer Figur oder im Brustbild zu Fuß wie zu Pferde oder auf dem Elefanten – und jeweils als passenden Hintergrund eine Innenarchitektur, einen Terrassenausblick, eine offene Landschaft oder auch eine neutrale Wand zu wählen. Das Kostüm war mit peinlicher Genauigkeit nachzuzeichnen, anderes Beiwerk wenigstens treffend anzudeuten und nicht zuletzt die Beleuchtung in der Färbung von Himmel und Wolken wiederzugeben. Unter Shah Džehān nahm die Bildnismalerei

womöglich noch zu, aber man legte immer mehr Wert auf den Ausdruck im Gesicht, begnügte sich oft mit einer lebenswahren Skizze, gab bei dieser die Konturen der Gestalt nur im flüchtigsten Umriß oder ließ sie sogar ganz fort, setzte den Kopf aber so aufs Blatt, daß der Körper hinzugedacht werden mußte. Anupchatar, Hunhâr, Govardhan und Chitarman sind neben Mohammed Nadir von Samarkand und Mir Mohammed Haschim die bekanntesten Meisternamen in der indischen Porträtistenschule des 17. Jahrhunderts.

Von Mançûr, neben Abûl Hasan dem beliebtesten Hofmaler Djehângirs, ist uns eine Reihe ausgezeichnete Blätter mit prächtigen Jagdfalken und anderen Vögeln erhalten, während wir von Meister Murâd mehrere reizende Gazellenstudien (Abb. 137) und von dem damals von Persien zugewanderten bereits oben erwähnten Schafi 'Abbâsî eine Anzahl Blumenstillleben besitzen (Abb. 136). Das landschaftliche Moment blieb nicht auf Hintergründe beschränkt, sondern wurde zum selbständigen Thema ausgebildet und durch Anwendung der Horizontalperspektive der europäischen Kunst nahe gebracht. Zweifellos liegen besonders bei den seit der Mitte des 17. Jahrhunderts beliebten Nachtbildern mit geringer Staffage (s. Abb. 140) abendländische Beeinflussungen vor, während eine nationale Richtung sich in koloristisch lebhafteren dekorativen Szenerien durchringt (vgl. Abb. 139).

Unter Djehangir scheint es ähnlich wie in Persien, aber in viel stärkerem Maße üblich geworden zu sein, die Arbeiten lebender und verstorbener Meister in Sammelbänden zu vereinigen (s. o. S. 8) und neben Schriftproben berühmter Kalligraphen auch Kopien nach europäischen Miniaturen sowie Kupferstiche und unglaublich feine täuschende Nachzeichnungen nach solchen mit aufzunehmen, für christliche Motive wurden außerdem häufig eigene Varianten gefunden (s. Abb. 113f). Ein solches indisches Album muß schon Rembrandt besessen haben, in dessen graphischem Werk eine Anzahl Blätter vorkommen, deren Vorbilder F. Sarre in erhaltenen Moghulminiaturen nachweisen konnte, ganz abgesehen von den allgemeinen Anregungen, die der holländische Meister für seine alttestamentlichen Kompositionen aus dieser orientalischen Quelle schöpfte.

Unter Aurangzib drangen die Erzeugnisse der jetzt größtenteils vom Hofe entlassenen und ganz auf Privataufträge angewiesenen Maler in weitere Kreise, und als zu Beginn des 16. Jahrhunderts die Produktion einen neuen Aufschwung nimmt, wird dem inzwischen hervorgetretenen Bedürfnis nach volks-

Erläuterungen zu den Abbildungen.

Bei Tafeln mit mehreren Abbildungen ist die obere bzw links stehende mit „a“ die untere bzw rechts stehende mit „b“ bezeichnet. Betreffs der Titel der zitierten Werke vgl. das Vorwort.

Abb 1, 2 Angeblich aus einer arabischen Ausgabe des Traktats des Philon von Byzanz über hydraulische Automaten, in Wirklichkeit aus einer ähnlichen Abhandlung des Djazarī, von der ein größeres Fragment mit bildlichen Darstellungen ursprünglich im Besitz von F R Martin war (jetzt verstreut in öffentlichen und privaten Sammlungen) – Das erste Blatt ist offenbar die Wiedergabe eines berühmten, von Djazarī für den Ortokiden Nūr ed-dīn Mohammed um 1200 konstruierten Uhrwerks. Die obere Scheibe zeigt die eine Hälfte des Tierkreises (Widder bis Jungfrau), die 12 Nischen davor dienen zur Angabe der Stunden, indem das Männchen, das jetzt links steht, jeweils einen Bogen weiterrückt. Die beiden Falken darunter lassen alle Stunden aus ihrem Schnabel einen Ring in den Becher fallen. Ganz unten ein arabisches Orchester, das jedenfalls auch mit dem Mechanismus in Verbindung stand – Abb 1 farbig bei Marteau-Véver Taf 2, andere Abbildungen aus derselben Handschrift bei Martin Taf A, 2, 3, bei Marteau-Véver Taf 39, 55, im Münch Ausstellungswerk Taf 3. Vgl S 20.

Abb 3 a Aus einer arabischen Ausgabe der Fabeln des indischen Brahmanen Bidpai, nach den Namen zweier Schakale, die sie sich gegenseitig erzählen, „Kalīla und Dimna“ betitelt. – Das Bild behandelt das von dem Übersetzer, Ibn Muqaffa, in seine Vorrede aufgenommene Gleichnis von dem Manne, der einen Schatz entdeckt hat, aber wieder einbüßt, weil er zu bequem ist, ihn selbst nach Hause zu bringen und das Geschäft gedungenen Leuten überläßt, die ihn für sich beiseite schaffen. Weitere Abbildungen aus derselben Handschrift bei Schulz, Taf 10. Vgl auch Abb 14a.

b Aus einer arabischen Übersetzung des Galen – Ein Wanderer ist von einer Schlange gebissen worden, auf dem Pferde heranreitend, kommt ihm ein Arzt zu Hilfe. Aus derselben Handschrift s. Martin, Abb 4 und Taf 13f. (Empfang beim Kalifen und Bildnisse der neun berühmtesten griechischen Ärzte.)

Abb 4–6 Aus einer arabischen Übersetzung von Dioskurides' *Materia medica* geschrieben und ausgemalt von Abdallah ibn el-Fadhl im Jahre 619 d H, mit angeblichen Bildnissen berühmter griechischer Ärzte Die einzelnen Blätter jetzt in verschiedenen Sammlungen Abb 6 farbig im Münch Ausstellungswerk Taf 4, andere Abbildungen bei Martin Taf B, 5, 7 und bei Marteau-Véver Taf 1, 38

Abb 7–11 Aus einer Handschrift der „Maqâmen“ (Unterhaltungen) des Hariri, in denen die verwegenen Streiche und witzigen Einfälle des Abû Said von Serrudj in geistreicher Darstellung geschildert werden (vgl die Übersetzung von Rückert) – Ohne das Original gegenwärtig zu haben, lassen sich die bildlich wiedergegebenen Episoden nicht alle ohne weiteres inhaltlich deuten Abb 8 bezieht sich offenbar auf die 27 Maqame, in der Harith ben Hemmam erzählt wie er auf der Streife nach einem enttautenen Kamel mit seinem Pferde rastete und sich der Serrudjer zu ihm gesellte

„So flüchte! ich vor der gänzlichen Ermattung
Zu einem Serhastrauch von dichter Beschattung
Um unter seinem Laube mich vergrabend
Die Hitze zu verschlafen bis zum Abend
Doch kaum war ich und mein Roß im Dunkel aufgehoben
– Ich hatte noch nicht verschnauft, und es noch nicht verschnoben –
Da sah ich herankommen von links
Mit der Schnelligkeit eines Winks
Einen Mann im Pitgeraufzug
Der die Augen begierig aufschlug
Suchend meine Schattenbucht
Und flüchtend zur Stätte meiner Flucht“

(Nach Rückert)

Als er von einem kurzen Schtummer erwachte, war der Gauner mitsamt dem Pferde verschwunden tauchte aber nachher wieder auf, um ihm bei der Wiederertangung des Kamels behilflich zu sein und den Gaul dann als „rechtmäßige Belohnung“ für sich zu behalten – Abb 10 illustriert die 47 Maqâme, in der erzählt wird wie Abû Said sich als Bader aufspielt und mit seinem Sohn einen stürmischen Schröpfkonflikt inszeniert bei dem die in Wahrheit geschröpften schließlich die Zuschauer sind, auf deren Rührsehgkeit die ganze Komodie zugeschnitten war – Die islamische Ab-

teilung der Staatlichen Museen in Berlin besitzt Aufnahmen von den meisten Bildern dieser Handschrift. Sie sind durch einen Fanatiker, der in brutaler Weise die Köpfe der Personen verwischte und durchstrich, sämtlich arg entstellt worden.

Abb 12, 13 Aus einer Handschrift der „Maqamen“ des Hariri (s o) früher in der Sammlung Schefer, datiert 634 d H und ausgemalt von Yahya ibn Mahmūd aus Wāsi (Mesopotamien). Die beiden Bilder gehören offenbar zu einer und derselben Episode und scheinen sich auf die Schilderung einer Hochzeit in Kairo zu beziehen. Links kommen die Träger islamischer Standarten (mit der Glaubensformel als Aufschrift) zu Pferde heran begleitet von Herolden mit langen Trompeten, neben diesen ein Maultier mit den Kesselpauken. Rechts eine Gruppe von Kamelreitern mit Freudenwimpeln, Posaunen und anderen Instrumenten die Braut in einer Sänfte mitführend, der Bräutigam daneben zu Pferde. Aus derselben Handschrift vgl. Martin Taf 9ff.

Abb 14a Aus einer Ausgabe der Fabeln Bidpai's (vgl zu Abb 3a) die aus der Bibliothek der Ghaznewiden stammen soll, datiert 660 d H. Andere Blätter derselben Handschrift (u a. auch figürliche Szenen, vgl Martin Taf 40f) legen die Vermutung nahe, daß die Ausmalung erst nachträglich, etwa zu Beginn des 14. Jahrhunderts erfolgt ist.

Abb 14b–16 Aus einer persischen Übersetzung der Tierfabeln (Manāfi el-hayawān) des Ibn Bakhtischu, vom Jahre 695 d H, mit 94 Miniaturen (früher in der Sammlung Vignier, Paris), s S 22. — Der Falke ist nach einem chinesischen Vorbilde kopiert. Die Elefanten tragen Schellenklappen und Armbänder und sind augenscheinlich nicht in kämpfender, sondern in zärtlicher Beziehung gedacht. In dem Drachentöter ist wohl nicht St Georg gemeint — dessen Vorkommen in einer Handschrift aus Mesopotamien wo er noch heute verehrt wird, sonst nichts Auffälliges hätte — und auch nicht Iskender, der gleichfalls als Drachenbezwinger dargestellt wird, sondern (nach Schulz) König Schamhurasch, der das Ungeheuer zu Fuß mit der Lanze erlegt. — Weitere Abbildungen vgl bei Martin, Taf 22ff, ebenda Taf 17ff. Beispiele aus einem Manuskript desselben Inhalts im Brit Mus, vom Jahre 1250 n Chr.

Abb 17, 18 Aus einer Handschrift der „Maqāmen“ des Hariri (s o zu Abb 7), datiert 733 d. H. Titelseite und Episodenbild. Vgl S 23. Der Fürst

(wahrscheinlich eine historische Persönlichkeit) sitzt auf dem Throne, einen Trinkbecher in der Hand, umgeben von Höflingen und beschirmt von zwei geflügelten Genien, vor dem Throne Musikanten und ein Akrobat, der den Herrscher durch seine Kunststücke unterhält. Als Rahmen eine Arabeskenborte. – In der anderen Darstellung dürfte es sich nicht, wie man vermuten könnte, um eine ärztliche Konsultation, sondern um den Besuch einiger Freunde bei dem kranken Abu Said handeln, wie er in der 19 Maqāme geschildert wird.

Abb 19 Aus einer persischen (nach der arabischen des Ibn Muqaffa veranstalteten) Übersetzung der Fabeln Bidpai's (s. o. zu Abb 3a), geschrieben von Yahya Ibn Moh Djedde-Rumi im Jahre 633 d. H. Farblich bei Marteau-Véver Taf 3, andere Blätter daraus mit Tierbildern ebenda Taf 44

Abb 20, 21 Aus einem großen Sammelband mit Schriftmodellen aus der Kanzlei der Timuriden, in den Miniaturen und Zeichnungen verschiedener Zeiten und Schulen eingeklebt sind (vgl. das Münchener Ausstellungswerk) – Es scheint daß die hier wiedergegebenen Motive trotz ihres erstaunlichen Realismus nicht einem naturwissenschaftlichen Lehrbuch, sondern einer Sammlung von Tierfabeln entnommen sind. Auf Abb 20 r und l unten nicht zugehörige spätere Skizzen

Abb 22 Aus einer Ausgabe der Kosmographie des Zakariya Qazwini, geschrieben in Damaskus und datiert 768 d. H. – Die Darstellung gehört zu dem Kapitel das von den Erzengeln und Himmelsträgern handelt, jedes der Engelpaare ist in einer schuldartig darüber gesetzten Beischrift erläutert

Abb 23–27 Aus der Chronik (Djami' ei tawārikh) des Raschid ed-din, Veziers der Mongolensultane Ghazan und Uldjaitu, datiert 714 d. H. Die Titelseiten zeigen reiches Arabeskenwerk in Fliesenmusterung und nennen als Illuminator Mohammed ben Mahmūd von Bagdad (Martin, Taf 238) Vgl. S 24 – Zur Darstellung gelangten hauptsächlich Szenen aus dem Leben des Buddha und des Propheten auch aus der Bibel und aus der islamischen und chinesischen Geschichte. In Abb 24 wird die Entsendung von Hamza, dem Onkel und als dem Schwiegersohn des Propheten zum Kampfe gegen die Ungläubigen geschildert. In Abb 25 sind trotz der chinesischen Elemente in Landschaft, Architektur und Kostüm die „Indischen“ Berge gemeint. Abb 26 illustriert die Legende, nach der die vom Buddha in den Fluß geworfene Schale von selbst wieder heraufsteigt. – Weitere Ab-

bildungen aus dieser Handschrift bei Martin Fig 9 12ff., Taf 27ff In der Bibliothèque Nationale ein zweites, wenig späteres Exemplar (vgl Martin Taf 42ff)

Abb 28–32 Vermullich aus demselben Sammelband wie Abb 20f (vgl. S 24)

Die Blätter zeigen chinesische Motive, die zum Teil ziemlich getreu nach – bisher unbekannten – Vorlagen kopiert, anderenteils im persisch-mongolischen Sinne umstilisiert wurden Die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums in Berlin besitzt zwei Mappen mit Aufnahmen nach diesen und anderen, zum Teil ähnlichen Blättern aus der Bibliothek des Sultans – Verwandte Zeichnungen ferner in einem 1410 datierten für Timurs Enkel Djelâl ed-din Iskander von Fars hergestellten Sammelwerk im British Museum (vgl. Marhn Taf 239)

Abb 33, 34 Aus einer reich illustrierten Handschrift der Kosmographie des Qazwini zu deren schönsten Darstellungen die der vier Erzengel gehören Der hier wiedergegebene ist Israfil der die Posaune des jüngsten Gerichts bläst (Gabriel farbig im Münchener Ausstellungswerk, Taf 8) – Aus einem ähnlichen frühen Exemplar einzelne Blätter in Pariser Privatbesitz (s Mor-teau-Véver, Tafel 45f)

Abb 35 Aus einer 799 d H datierten Abschrift der Dichtung des Khwadju Kirmâni (1281–1352), von dem berühmten Kalligraphen Mir 'Alî von Tebriz Der Text behandelt die (unhistorischen) Liebesabenteuer des iranischen Prinzen Humây mit Humâyûn, der Tochter des Kaisers von China – Die hier wiedergegebene Szene vermittelt einen auch kulturhistorisch interessanten Einblick in das Rittertum der Mongolenzeit Weitere Abbildungen daraus bei Martin Taf 45ff Vgl auch Abb 40

Abb 36 Aus einer der ältesten erhaltenen Bilderhandschriften des Schahnameh von Firdusi, mit vielen großzügigen Kompositionen (vgl Schulz, Taf 20ff) Hier ist Bahram Gur dargestellt, wie er auf der Jagd im Gebirg einen Meisterschuß tut (Er heftet einer Gazelle, als sie sich gerade kraut mit dem Pfeile den Fuß ans Ohr) Das Motiv ist in Persien äußerst beliebt besonders auch in der Keramik des 13 und 14 Jahrhunderts (Gewöhnlich sitzt Azade, die Geliebte des Fürsten harfenspieland hinter ihm auf dem Kamel, auf unserem Bilde ist sie ohnmächtig herabgefallen.)

Abb 37 Aus demselben Sammelband wie Abb 20f Ursprünglich wohl aus einer alten Kopie des Schahnameh in großem Format

Abb 38 Hälfte einer zweiseitigen Komposition aus einer nicht erhaltenen Handschrift (Farbig bei Marteau-Vever, Taf 6) Mehrere Edelleute stehen und sitzen an einem Bach, in dem sich Enten und Fische bewegen

Abb 39 Einzelminiatur auf Seide (früher Sammlung von Golubew) – Auf der Rückseite ist das Blatt als „chinesische Arbeit“ bezeichnet, und man ist geneigt, diesen Vermerk wenigstens für den Zweig mit dem Vogel als zutreffend anzusehen, die Figurengruppe stimmt in der technischen Ausführung damit überein, ist aber sonst ganz persisch aufgefaßt. Eine Einzelheit spricht für die Wahrscheinlichkeit, daß hier ein chinesischer Meister sich an einem persischen Motiv versucht hat: der Fürst steckt den Finger in den Mund – eine Bewegung des Erstaunens, die mit Vorliebe dem Khosrau beigelegt wird, wenn er die schöne Schirin erblickt (vgl Abb 45, 68), hier hat er aber kaum Anlaß zur Verwunderung, denn er ist von der neben ihm sitzenden Dame abgewendet: es dürfte also das Mißverständnis eines Fremden vorliegen, der aus der Betrachtung persischer Miniaturen den Eindruck gewann, König Khosrau sei immer mit dem Finger in den Mund darzustellen.

Abb 40 Einziges erhaltenes Blatt aus einer Handschrift der Gedichte des Khwadju Kirmani (vgl zu Abb 35), mit aufgeklebten Schrift- und Omamentborten – Geschildert ist die Begegnung zwischen Humây und Humâyün mit zwei Hofdamen im Garten des kaiserlichen Palastes – Vielleicht von der Hand des Malers Ghiyât ed-din Khalil (s S 26), für Behzâd, dessen Name in der Schriftzeile rechts unten genannt ist, dürfte die Arbeit jedenfalls zu früh sein.

Abb 41 Einzelminiatur, vermutlich aus einer persischen Handschrift – In den Ecken vier Engel als Himmelsträger. In der Mitte die Sonne, umgeben von den sechs übrigen Planetenzeichen (rechts der Mond, diesem folgend Merkur, Venus, Mars, Jupiter, Saturn). In einem weiteren Ringe die zwölf Bilder des Tierkreises (mit einem Schnitter im Bilde der Jungfrau, entsprechend der auch uns geläufigen zweiten Benennung dieses Zeichens als „Spica“, Ähre).

Abb 42, 43 Aus einem Fragment einer Handschrift des Schahnameh, von der sich einige Blätter in einem Nizâmî-Ms von 1463 (s Abb 45) vorfinden (früher in der Sammlung Schulz). Die Einrahmung der Textzeilen durch Goldleisten ist unvollendet geblieben – Dargestellt ist links die erste der

„sieben Rasten“ des Nationalhelden Rustem, wie er in einem Fabelwalde sich zur Ruhe hingestreckt hat und mit seinem Streitroß Rakhsh von einem dort hausenden Löwen überfallen wird

„Als eine Nachtwache war vorbei
 Kehrt zu seiner Wohnung der Leu
 Er sah einen Recken schlafen im Rohr
 Und stehen einen schnaubenden Gaul davor
 „Erst muß ich zerschmettern den Gaul und dann“,
 Sprach er, „ist mein wenn ich wilt, der Mann“
 Er kam zum Rakhsh im schnaubenden Lauf,
 Da brauste der Rakhsh wie ein Feuer auf
 Zwei Füß' erhob er und traf den Kopf,
 Mit scharfem Gebiß auch packt' er den Schopf
 Er warf ihn zu Boden und ihn zertrat,
 So schafft er sich gegen ein Untier Rat
 Als der handfeste Rustem' erwacht',
 Sah er den Löwen fertig gemacht“ (Nach Rückerts Übertragung)

Das Gegenblatt schildert eine Episode aus den gewaltigen Kämpfen zwischen Iranern und Turaniern, die hauptsächlich durch Rustems Heldentaten mit einem großen Siege der Perser endeten. Das Fangseil spielt bei Rustems Erfolgen eine große Rolle, und es ist schwer zu sagen, welcher der feindlichen Kämpen hier gerade von ihm geschleift wird

„So oft als er einen Recken gewiß
 Mit der Fangschnur vom Sattel riß,
 Ließ schallen im Feld der Feldherr Tus
 Zu den Wolken Zinken- und Paukengruß“ (Nach Rückert)

Abb 44 Aus einer Kopie der Gedichte des Emir Khosrau von Dethi, geschrieben von dem berühmtesten Meister des persischen Duktus, Sultan 'Ali von Meshhed (Von demselben der Text in Abb 55f)

Abb 45 Aus einer vom Derwisch Abdullah 867 d H gefertigten Abschrift von Nizâmî's "Fünfer" (Khamse, s S 5), und zwar aus der Dichtung von Khosrau und Schirin — Khosrau zu Pferde vor Schirins Schloß angetangt erblickt die Prinzessin, die, umgeben von ihren Hofdamen, auf dem Söller erschienen ist

Abb 47 Einzelminiatur in leicht getönter Pinselzeichnung — In einem Baum, zu dem eine Treppe hinaufführt, thront eine Genienfürstin, von Huris bedient

- und von einem Diw bewacht. Ein Gegenblatt dazu, in gleichem Besitz, schildert die mystische Himmelfahrt Ali's (? Münchner Ausstellung, Taf. 21)
- Abb 48–51 Aus einer vollständigen Kopie der Geschichte Timurs („Safer-Nameh“), des Scherif ed-din Ali von Yezd, geschrieben 872 d H von dem berühmten Kalligraphen Schir Ali, mit ganzseitigen Miniaturen von Behzād. Das Exemplar soll aus der Bibliothek des Moghulkaisers Humāyūn stammen, es hat handschriftliche Vermerke von Kaiser Akbar d Gr und von Schah Dschān (Früher Sammlungen Schulz und von Golubew. Vgl S 27) – Abb 48 ist die linke Hälfte einer Komposition, die einen großen Empfang im Freien bei Kaiser Timur schildert, während Abb 51 und das zugehörige Gegenblatt die Errichtung der Moschee von Samarkand zum Vorwurf haben (Der schwarze, grün und rot bemalte Elefant im Vordergrund gehört zu den von Timur in Indien erbeuteten). Die Gegenseite zu Abb 48 bei Martin, Taf 69, s a Münchener Ausstellungswerk
- Abb 52 Aus einer Handschrift von Nizāmī's Khamse (s o) datiert 899 d H (Andere Abbildungen daraus bei Martin, Taf 72f) – Die Darstellung ist für eine Nizāmī-Illustration ungewöhnlich und wohl darauf zurückzuführen, daß es Meister Behzād lediglich darauf ankam, für ein von ihm schon früher (s Abb 51) gemaltes Motiv eine freiere und wirkungsvollere Lösung zu bringen
- Abb 53 Aus einer Abschrift von Nizāmī's Khamse (s o) und zwar aus der Dichtung von Madjnūn und Leila. Die Szene ist in der persischen Kunst besonders beliebt gewesen und in Stoffen, Fayencen, Bronzen usw häufig dargestellt worden (vgl S 28 und Abb 130)
- Abb 54 Dieses mit Goldgrund auf Seide gemalte Bildnis hat schon zu vielen Kommentaren Anlaß gegeben. Man hat in der eigenartigen Holzgabel, die der Dargestellte um den Hals trägt, sowohl einen Apparat zum Stützen des gelähmten Armes wie auch ein Folterinstrument, und zwar den in alten Berichten wiederholt erwähnten, vermutlich von den Mongolen eingeführten „Palahāng“ erkennen wollen. Tatsächlich kommt wohl nur dieser ernstlich in Frage und damit erledigt sich auch die gelegentlich vorgetragene Hypothese, daß es sich hier um ein Bildnis des angeblich teilweise paralysierten Timur handle. In Wirklichkeit ist es das Konterfei eines hohen Gefangenen, dem seine Waffen und Hoheitszeichen (Siegelring, Peitsche u dgl) vorerst belassen waren. Unten auf dem Rand scheint „Mahū Khān“ zu lesen zu sein, näheres über eine Persönlichkeit dieses Namens

wissen wir nicht – Solche Palahāng-Bildnisse sind nicht selten, Martin hat mehrere von ihnen mit Murād Aqqyunlī, dem letzten seines Geschlechts und Gegner der Safawiden, der im Jahre 907 d H von Schah Ismail gefangen ward, identifizieren wollen

Abb 55, 56 Aus einer fragmentarischen Abschrift von Saadis "Bostān" (nicht Hafiz' Diwan, wie bisweilen irrtümlich angenommen), von der Hand des berühmten Sultān Alī von Meschhed (gest 1519, s a Abb 44), früher in der Sammlung Schulz Die Randmalereien sind in Silber und Gold auf verschieden gefärbtem Papier ausgeführt (vgl S 32) – Weitere Blätter aus derselben Handschrift am gleichen Ort, sowie in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums (s a Martin Taf 252 ff) Schulz hat die Zeichnungen mit Behzād in Verbindung gebracht

Abb 57 Einzelm Miniatur, früher Sammlung Duclou Dieselbe Figur findet sich mehrmals unter den erhaltenen Miniaturen der Safidenzeit Genau so, aber in Farben abweichend, kommt sie nach Martin im sogenannten Bellini-Album vor Ein weiteres Exemplar besitzt Prof Sarre Im Gegensinne, aber sonst sehr übereinstimmend, nur etwas gröber gezeichnet, ein Blatt mit der Meistersignatur "Pir 'Alī" in der Sammlung Marteau (Marteau-Véver Taf 142)

Abb 58 Aus einer für Schah Tahmasp besorgten und 946–49 d H datierten Prunkausgabe von Nizāmī's Khamse, mit Miniaturen verschiedener Meister der Zeit Über die Darstellung s S 10, 29 Weitere Abbildungen aus derselben Handschrift bei Martin Taf 130 ff

Abb 59 Aus einer Prunkausgabe des Schahnameh hergestellt für Schah Tahmasp und daher 944 d H, mit 256 Miniaturen verschiedener Meister der Zeit – Das Bild entstand unter dem Eindruck der Schilderung Firdusi's, wie der Volksheld Rustem nach einem tüchtigen Streifzug Umschau hält und ihm alle, die er besichtigt, zu schwächlich erscheinen, bis ein Hirt aus Kabul einen Schub Stuten und Füllen antreibt, unter denen Rustem ein Prachthier entdeckt, das er sich sogleich mit dem Seil einfängt

„Rustem stemmte den Fuß auf die Flur
Und zog fester den Knoten der Schnur
Die „Arm“ erhob er eines Recken
Und drückt' seine Hand auf den Rücken des Schecken
Der machte den Rücken vom Druck nicht hohl
Garnicht zu spüren schien er ihn wohl

Bei sich sprach Rostem das ist mein Sitz,
 In die Schlacht kann ich reiten izt
 Er schwang sich drauf wie ein sausender Wind,
 Das Rotroß ging unter ihm geschwind
 Er sprach zum Hirten „Der Drache hier,
 Was gilt er? Wer sagt den Kaufpreis mir?“
 Der gab zur Antwort „Bist Rostem du,
 So reit ihn und streite für Irans Ruh
 Irans Leut und Land sind sein Preis,
 Auf ihm mach' Ordnung im Erdenkreis“

(Nach Rückerts Übertragung)

Abb 60 Hälfte eines Einbandes mit farbiger Lackmalerei Darstellung verschiedener Jagdszenen auf allerlei Wild (Löwe, Bär, Fuchs, Hase, Gazellen usw vgl Abb 73) — Als Meister sind sowohl Sultân Mohammed, wie Ustâd Mohammedi genannt worden, die beide Lackarbeiten ausgeführt haben sollen, aus stilistischen Gründen wäre man aber eher geneigt, hier ein Werk des Meisters Abdallah zu vermuten (vgl Abb 70a)

Abb 61 Einzelminiatur, früher in den Sammlungen Bourgeois und Sambon Der Dargestellte liest in einem Buche, dessen eine aufgeschlagene Seite in poetischen Worten die Schönheit seines Gesichts feiert und mit derjenigen Josephs vergleicht — Da es kein als solches ausdrücklich bezeugtes Bildnis von Shah Tahmasp gibt, ist die Identität der hier wiedergegebenen Persönlichkeit mit ihm nicht über allen Zweifel erhaben Sie wird aber in der einschlägigen Literatur nicht bestritten — Die Zuschreibung an Sultan Mohammed ist ebenfalls unwidersprochen, wenn auch durch keinerlei Signatur gestützt Im Original ist das Blatt oben und unten von Schriftborten eingefast

Abb 62 Einzelminiatur, früher Sammlung von Golubew — Aus der Kleidung geht unzweifelhaft hervor, daß das Bild am Hofe von Shah Tahmasp entstand, ob es aber, wie Martin annimmt, diesen selbst darstellt, ist sehr fraglich Oben rechts der Siegelabdruck eines Besitzers Die Randmalereien ringsum sind alt, aber nicht zugehörig

Abb 63 Einzelminiatur, in der man ebenfalls Shah Tahmasp hat erkennen wollen (vgl o) Bildnisse junger Leute in gleicher Tracht und Haltung bis in Einzelheiten übereinstimmend, aber mit neutralem Hintergrund, kommen in der Schule des Sultân Mohammed mehrfach vor (vgl Martin Tafel 110)

Abb 84 a Entwurf für das Bildnis eines lesenden jungen Mädchens Die Zeichnung ist mehrfach abgeändert worden

b Die Beischrift oben links scheint zu besagen, daß die Skizze am „Sonnenabend 16 Rabi II 1053 d H“ bei einem Ausfluge Rizâs mit dem Moler Muin, seinem Freunde auf dessen Anregung nach der Natur gezeichnet wurde

Abb 86 Die Vereinigung der beiden völlig ungleichartigen Zeichnungen mag man sich so erklären, daß die obere, spätere und mäßigere, gewissermaßen als Fortsetzung der anderen gedacht war (daher die Wiederholung des Packesels, aus der Signatur läßt sich — nicht ganz einwandfrei — der Name „Mohammed Qâsim“ ermitteln) Das Blatt mit den Blinden geht vermutlich auf europäische Anregung, vielleicht indirekt auf Breughels bekanntes Bild in Neapel zurück (vgl F Sarre in „Kunst und Künstler“, 1920)

Abb 88 Das Blatt soll nach der Aufschrift die „schöne Schirin“ darstellen offenbar, wie sie nach dem Bade aus dem Bache steigt (s o zu Abb 65) —

Die Ausführung ist wohl nicht von Rizâ selbst, aber aus seiner Werkstatt

Abb 89 Linke Hälfte einer als Buchtitel gedachten Doppelseite aus einer unbekannten Handschrift Die andere Hälfte s bei Marteau-Véver, Taf 94 (Ebenda Taf 96f Beispiele ähnlicher Buchmalereien)

Abb 90 Aus einer von Schâh Qâsim geschriebenen und mit acht Miniaturen verzierten Nizâmî-Ausgabe, datiert 1013 und 1035 d H, die letztere Angabe dürfte für die Vollendung der Miniaturen in Frage kommen — Dar gestellt ist wohl Schirin auf der Reise im Gebirge

Abb 91 Einzelblatt, Pinselzeichnung — Die beiden Dichter sitzen über ihren Manuskripten und werden anscheinend von einem bedienenden Schüler zum Essen aufgefordert Ein Gegenblatt dazu in derselben Sammlung — Von demselben Meister die Darstellung einer Bastonnade, signiert und datiert im Metropol Museum zu Newyork (früher Samml Schulz, Photo Bruckmann)

Abb 92 Aus einer Handschrift der Gedichte des Hâfiz, von der sich weitere Blätter am selben Ort und in der Berliner Kunstgewerbe-Bibliothek befinden (früher Samml Schulz) Einige sind von demselben Meister, andere von Mohammed Yûsuf ausgeführt, das Datum 1069 d H (= 1658 n Chr) soll genannt sein, aus stilistischen Gründen dürfte das Fragment eher noch später anzusetzen sein

Abb 93 Aus einem Bande mit Schriftmodellen aus der Kanzlei der Timuriden (vgl. Abb 20) Der bogenschießende Fürst oben in der Mitte ist durch eine Beischrift als Khalil Sultan Enkel Timurs (gestl 1411) bezeichnet, es scheint sich also um die Darstellung einer bestimmten Kampfepisode zu handeln – Verwandt damit ist ein Blatt mit türkischem Hofstaat aus der Sammlung von Golubew (Marteau-Véver, Tafel 107)

Abb 94 Einzelminiatur in grellen Tönen Farbige bei Marteau Vever, Taf 8, ebenda Taf 62 das Gegenbild Prinz und Dame im Garten auf einem Teppich sitzend

Abb 95 Einzelminiatur aus einer unbekannten Handschrift – Salomo durch einen Flammennimbus hervorgehoben, sitzt auf dem Throne mit der Königin von Saba, die Tiere der Schöpfung huldigen ihm Gegenüber sein Vezier Asaf, mit drei Engeln und drei Diämonen (Dämonen mit Menschenleibern und Tierköpfen) Auf der Brüstung des Thrones der Wiedehopf, der die Korrespondenz des Herrscherpaares befördert (vgl. Abb 99) Farbige bei Marteau-Véver Taf 13, ebenda Taf 89f dieselbe Darstellung als Doppelteilblatt mit zwei getrennten Thronen

Abb 96 Aus einer Geschichte Suleimans des Prächtigen – Das Gegenbild schildert die Einnahme von Belgrad (vgl. Münchener Ausstellungswerk Taf 40, s. a. ebenda Taf 39)

Abb 97 Bildseite aus einer persischen epischen Dichtung der auch ein bei Marlin (Taf 144) abgebildetes Doppelblatt zu entslammen scheint Dieses soll 1590 n. Chr. datiert sein. (S. a. Marlin, Taf 145, zwei stilistisch verwandte Szenen im Brit Mus.)

Abb 98 Einzelblatt, Pinselzeichnung (s. S. 40 und Abb 29) Vermutlich von demselben Meister wie Abb. 5.11

Abb 99 Einzelblatt, getönte Pinselzeichnung An einem Bach ist Balkhis die Königin von Saba hingestreckte bekleidet mit einem Gewand in Groteskenmusterung (vgl. S. 10) Auf dem Baumstumpf rechts Hudhud, der Wiedehopf der ihr einen Brief vom König Salomo bringt Oben rechts in der Ecke die falsche Signatur „Behzâd“ (Das Blatt ist später und vermutlich aus der Schule von Buchara oder von einem dieser nahestehenden türkischen Meister Martin schreibt es dem persischen Maler Shah Quli zu)

Abb 101 Einzelblatt, getönte Pinselzeichnung Früher Samml. v. Golubew

Abb 102 Einzelminiatur, bezeichnet rechts an der Wurzel des Baumes Der Fürst (Kaiser Humayun?) sitzt mit einem hohen Würdenträger (Schah Tahmasp?) auf einem Teppich und sieht den Kunststücken zweier Akrobaten zu Die Stabturbane lassen auf ein persisches Vorbild aus der Zeit um 1530 schließen – Dieselbe Szene sehr ähnlich, von Meister Schahim, in einem Gulistan des Brit Museum, datiert 1567 (Martin, Taf 146) kompositionell abhängig von einer Gulistan-Hs von 1543 für Sultan Abdelaziz Behâdur von Buchara (Marteau-Véver Taf 14)

Alle folgenden indischen Miniaturen, außer denjenigen, bei denen anderes vermerkt ist sind Einzelblätter und stammen meist aus Sammelalben

Abb 103 Aus dem Sammelband IC 24344 (im Mus für Völkerkunde, Indische Abteilung) Das Blatt trägt eine alte Benennung „Schâh Selim Tchischû“ Das ist der Name des heiligen Einsiedlers, in dessen Höhle dem Kaiser Akbar der sehnlichst erwartete Thronerbe geboren wurde Vermutlich ist dieser, der nachmalige Kaiser Djehângir, dargestellt wie er auf einer Jagd im Gebirge mit seinem Falkner dem frommen Manne einen Besuch abstattet Das Blatt dürfte trotz des älteren Stiles erst im 18 Jahrhundert ausgeführt sein – Ähnlich ist in einem Nizâmî des Brit Museum schon früher Schah Tahmasp's Einkehr bei einem Eremiten geschildert worden (Martin, Abb 24)

Abb 104 Aus demselben Album wie Abb 103 Eine ältere Unterschrift besagt, daß der „Kaiser von Dekkan“ dargestellt sei Es bleibt rätselhaft welcher Herrscher damit gemeint und in welchem Zustand (Rausch Traum oder Ohnmacht?) er gedacht ist Vermutlich erst im 18 Jahrhundert gemalt

Abb 105 Aus dem Sammelband IC 24343 (s o) Offenbar handelt es sich hier um einen historischen Vorgang, der dem Verfasser leider nicht bekannt ist Links unten (in arabischer Schrift) bezeichnet „Werk des Mihr Tschand, Sohnes des Gangâ Râm“ Von demselben Hindu-Meister des 18 Jahrhunderts Abb 133f

Abb 106 Ausschnitt aus einem größeren Blatt mit Text, vermutlich aus dem Hamza Nâmeh (vgl 107) jetzt in einem Sammelband Die Figuren sind charakteristisch für die Akbarzeit, die Ausführung dürfte aber später sein

Abb 107 Aus einer Riesenausgabe des Hamza-Nameh, von dem sich in Wien 60 Blatt befinden, mit Text auf der Rückseite der Bilder – Eine weitere Folge solcher Malereien zur Geschichte des Emir Hamza in Tempera auf Leinen ausgeführt, im Victoria and Albert Museum (Martin Taf 174, 205,

s. a. bei Binyon), zwei einzelne Blätter, offenbar aus derselben Serie, in der Sammlung Sarre. Vgl. S. 45

Abb 108 Einzige erhaltene Seite aus einer Handschrift des für Akbar d. Gr. ins Persische übersetzten Werkes des Raschid ed-din (s. o. zu Abb. 23 ff., früher Sammlung Schulz) – Das Blatt schildert die Totenklage um Dubun-i-Nayan, den Gatten der Alankawa. Im linken Raume oben sind die Klageweiber um den Sarg versammelt, nebenan die männlichen Leidtragenden, unten die Pferde der Trauergäste – Bezeichnung (vielleicht nicht eigenhändig, aber zuverlässig) auf dem unteren Rande.

Abb 109 Einzelminiatur, früher Sammlung Schulz. – Geschildert ist ein „Durbār“ (großer Empfang) bei Kaiser Djehangir – nicht wie Schulz annimmt, bei Akbar – mit den Bildnissen von 57 Personen des Hofes, deren Namen meist in Beischriften angegeben sind. Unter der Versammlung links unten ein Jesuitenpater, oben rechts Schāh Djehān mit seinem Söhnchen, links ein jüngerer Sohn des Kaisers, in der Mitte Prinz Parwiz in huldigender Haltung. Oben am Baldachin ein Bild der angeblich von Akbar verehrten Jungfrau Maria – Eine unvollständige persische Signatur unten links bezeichnet das Blatt als Werk eines bekannten Meisters, ohne den Namen zu nennen (irrtümlich anderwärts als „Meister Khanezadan“ gelesen). Vielleicht von Abu'l Hasan, von dem der Kaiser selbst berichtet, daß er ein sehr gelungenes Gruppenbild seines Hofes als Titelblatt zum Djehangir-Namē gemalt habe – Einen „Durbār“ bei Schāh Djehān hat u. a. der Meister Anupchatar gemalt (Martin Taf. 184).

Abb 110 Aus dem Sammelband IC 24345 (s. o.) Nach Prof. Sattar Kheiri handelt es sich um die Darstellung des Festtagsgebets nach dem Fastenmonat Ramadhan in Idgah, dem der Kaiser alljährlich beizuwohnen pflegte.

Abb 111 Aus demselben Album. Der Osmanensultan Bayezid, in der Schlacht von Angora gefangen genommen, wird vor Timur gebracht (1402). Im Hintergrunde Fußvolk, Reiterei und Elefantenkorps des Mongolenkaisers – Die Darstellung ist offenbar ziemlich frei nach einem älteren Vorbild behandelt. Ein ähnliches Blatt in dem Album IC 24343 ist Manōhar zugeschrieben, aber auch später (Vgl. dazu das Gemälde von Celestī mit dem gleichen Thema, aber in ganz anderer Auffassung im Neuen Palais zu Potsdam).

Abb 112 Aus dem Sammelband IC 24355, der eine Reihe von Landschaftsbildern, architektonischen Ansichten, Schilderungen von Hoffestlichkeiten usw. aus den Residenzen der Mogulkaiser, sowie eine vollständige Bildnisreihe

- derselben von Bäber bis Shah Aälem enthält (s Abb 119–121) Dieses Blatt dürfte von Mihr Tschand herrühren (vgl Abb 105, 133f)
- Abb 113 Vermutlich nach einer niederländischen Miniatur um 1520
- Abb 114 Aus dem Sammelband IC 24344 (s o) – Die Jungfrau, der indischen Auffassung angepaßt, gibt dem Kinde die Brust, neben ihr liest ein stehender Heiliger in einem Buche Unten zwei Europäer in Trachten des 16 Jahrhunderts bei einer Zecherei Das Blatt ist vielleicht als Parodie auf Marienverehrung und Weinkult der Christen gedacht
- Abb 115 Aus einer Serie von Bildnissen berühmter Gelehrter oder Dichter von der einige Blätter mit der Sammlung L Rosenberg 1921 bei Sotheby Wilkinson & Hodge in London versteigert wurden
- Abb 117 Aus einer Serie von Bildnissen der Moghulkaiser mit hier fortgelassenen reichen Randmalereien in figürlichen Motiven (vgl Martin Taf 211ff) Akbar kommt darin noch ein zweites Mal in gleicher Haltung aber anders gekleidet vor
- Abb 119–121 Vgl oben zu Abb 112
- Abb 122 Der indische Kaiser Ahmed Shah (1748–54) – nicht, wie bisher vermutet, der Emir Ahmed von Afghanistan – auf einem Spaziergang im Garten, gefolgt von zwei Dienern mit Wasserpfeife und Pfauenwedel
- Abb 123 Die dargestellte Persönlichkeit ist unbekannt
- Abb 124 Über den Dargestellten, der in der Beschrift genannt ist, hat der Verfasser Näheres nicht in Erfahrung bringen können, vermutlich gehörte er dem Hofe des Shah Djehân an
- Abb 125 Aus dem Sammelband IC 24343 s o) Eine Moghulprinzessin, durch den Turban als solche kenntlich, sitzt mit drei Dienerinnen auf der Palastterrasse bei einem malerischen Sonnenuntergang
- Abb 126 Dasselbe Motiv kommt in gleicher Auffassung noch mehrfach in erhaltenen Miniaturen vor (u a. in den Sammelbänden IC 24343 u 24347) in Valentyns „Levens der Groote Mogols“ (Band IV der „Beschryving van Groot Java“, Dordr und Amsterd 1726) ist in Stich M ein dem unsrigen besonders nahestehendes, angeblich authentisches Bildnis der Rana Dewa, Tochter des Rana von Udaipur, wiedergegeben Diese ebenso stolze wie schöne Dame hielt ihrem Gemahl Djaswant Singh einem Anhänger des Darah Schikoh und Gegner Aurangzibs, als er 1658 nach einer Niederlage in sein Schloß flüchten wollte, die Tore verriegelt)

Abb 127–129 Aus dem Sammelband IC 24346 (s o), in dem die verschiedenen musikalischen Stimmungen (Rāgini) gewissermaßen in der Form bildlicher Melodien dargestellt sind (vgl dazu Coomaraswamy) 127a entspricht Kidārā, 128a Asāwarī, 128b Vihāgra, 129a Nat, 129b Gaurī Rāgini

Abb 130 b Vihāgra Rāgini (wie 128b)

a In einer Sumpflandschaft sitzt der liebeskranke Dichter unter dem Baum, an einen Löwen gelehnt, Leila kniet vor ihm, und zwei Dienerinnen bringen Speisen dar (vgl Abb 53)

Abb 131 Aus dem Sammelband IC 24343 (s o)

Abb 133 Aus dem Sammelband IC 24344 (s o) Wischnu, der volkstümliche, blaufarbige, vierarmige Gott (Keule Muschel Diskos und Lolosblume tragend) und seine Gattin Lakshmi, hier als Krischna und Radha aufgefaßt, schweben auf dem phantastisch gestalteten Wundervogel Garuda reitend, übers Land – Bezeichnung links unten (vgl zu Abb 105)

Abb 134 Aus dem Sammelband IC 24343 (s o) Eine Hindudame, durch den Scheibennimbus als Fürstin gekennzeichnet im Gebet und mit Opfergaben vor einem Linga (Phallos) dem Symbol der schaffenden Naturkraft, unter dem der Gott Īva (Mahadeva) verehrt wird – Bezeichnet links unten wie Abb 133 und 105

Abb 135 Aus dem Sammelband IC 24344 (s o) Diese Schlangenbeschwölerin heißt als Tonart Asāwarī Rāgini (s o Abb 128a)

Abb 136 Aus einem Sammelband, in dem sich noch weitere Blätter desselben Meisters befinden (vgl S 37) – Bezeichnet links über dem Schmetterling und datiert 1063 d H

Abb 137 Sehr verwandt damit das Miniaturbild einer Gazelle im Besitz der Gräfin von Béarn (Marteau-Véver Taf 164) mit der Signatur "Murad"

Abb 138 Aus dem Sammelband IC 24344 (s o)

Abb 140 Dargestellt ist der ehemalige König von Balkh, Sultan Ibrahim Edhem, der sich als Eremit in die Einsamkeit zurückzog und dort der Sage nach von Engeln bedient wurde Links im Vordergrund der „Fakir Meluk“, dem diese Auszeichnung nicht zuteil ward Ein anderes Bild gleichen Motivs bei Saffar Kheiri (Abb 26) Indische Miniaturen mit Nachland-schaften ferner in dem Buche von Binyon

Abb 141 Auf einem von einem Diw geführten phantastisch zusammenge-würfelten Kamel sitzt ein harfenspielender Engel. Vgl. S 45 und Schulz, Taf 87

derselben von Bâber bis Schah Aalem enthält (s Abb 119–121) Dieses Blatt dürfte von Mihr Tschand herrühren (vgl Abb 105, 133f)

Abb 113 Vermutlich nach einer niederländischen Miniatur um 1520

Abb 114 Aus dem Sammelband IC 24344 (s o) – Die Jungfrau, der indischen Auffassung angepaßt, gibt dem Kinde die Brust, neben ihr liest ein stehender Heiliger in einem Buche Unten zwei Europäer in Trachten des 16 Jahrhunderts bei einer Zecherei Das Blatt ist vielleicht als Parodie auf Marienverehrung und Weinkult der Chnsten gedacht

Abb 115 Aus einer Serie von Bildnissen berühmter Gelehrter oder Dichter von der einige Blätter mit der Sammlung L Rosenberg 1921 bei Sotheby, Wilkinson & Hodge in London versteigert wurden

Abb 117 Aus einer Serie von Bildnissen der Moghulkaiser mit hier fortgelassenen reichen Randmalereien in figürlichen Motiven (vgl Martin Taf 211 ff) Akbar kommt darin noch ein zweites Mal in gleicher Haltung aber anders gekleidet vor

Abb 119–121 Vgl oben zu Abb 112

Abb 122 Der indische Kaiser Ahmed Shah (1748–54) – nicht, wie bisher vermutet, der Emir Ahmed von Afghanistan – auf einem Spaziergang im Garten, gefolgt von zwei Dienern mit Wasserpfeife und Pfauenwedel

Abb 123 Die dargestellte Persönlichkeit ist unbekannt

Abb 124 Über den Dargestellten, der in der Beischrift genannt ist, hat der Verfasser Näheres nicht in Erfahrung bringen können, vermutlich gehörte er dem Hofe des Schah Dschân an

Abb 125 Aus dem Sammelband IC 24343 s o) Eine Moghulprinzessin, durch den Turban als solche kenntlich, sitzt mit drei Dienerinnen auf der Palastterrasse bei einem malenschen Sonnenuntergang

Abb 126 Dasselbe Motiv kommt in gleicher Auffassung noch mehrfach in erhaltenen Miniaturen vor (u a in den Sammelbänden IC 24343 u 24347), in Valentyns „Levens der Groote Mogols“ (Band IV der „Beschryving van Groot Java“, Dordr und Amsterd 1726) ist in Stich M ein dem unsrigen besonders nahestehendes angeblich authentisches Bildnis der Rana Dewa, Tochter des Rana von Udaipur, wiedergegeben Diese ebenso stolze wie schöne Dame hielt ihrem Gemahl Djaswant Singh, einem Anhänger des Dara Schukoh und Gegner Aurangzibs als er 1658 nach einer Niederlage in sein Schloß flüchten wollte, die Tore verriegelt)

Abb 127–129 Aus dem Sammelband IC 24346 (s o), in dem die verschiedenen musikalischen Stimmungen (Rāgini) gewissermaßen in der Form bildlicher Melodien dargestellt sind (vgl dazu Coomaraswamy) 127a entspricht Kidārā 128a Asāwari, 128b Vihāgra, 129a Nat, 129b Gauri Rāgini

Abb 130 b Vihāgra Rāgini (wie 128b)

a In einer Sumpflandschaft sitzt der liebeskranke Dichter unter dem Baum, an einen Löwen gelehnt, Leila kniet vor ihm, und zwei Dienerinnen bringen Speisen dar (vgl Abb 53)

Abb 131 Aus dem Sammelband IC 24343 (s o)

Abb 133 Aus dem Sammelband IC 24344 (s o) Wischnu der volkstümliche, blaufarbige, vierarmige Gott (Keule, Muschel Diskos und Lotosblume tragend) und seine Gattin Lakschmi, hier als Krischna und Radha aufgefaßt, schweben, auf dem phantastisch gestalteten Wundervogel Garuda reitend, übers Land – Bezeichnung links unten (vgl zu Abb 105)

Abb 134 Aus dem Sammelband IC 24343 (s o) Eine Hindudame, durch den Scheibennimbus als Fürstin gekennzeichnet, im Gebet und mit Opfergaben vor einem Linga (Phallos) dem Symbol der schaffenden Naturkraft, unter dem der Gott Ćiva (Mahadeva) verehrt wird – Bezeichnet links unten wie Abb 133 und 105

Abb 135 Aus dem Sammelband IC 24344 (s o) Diese Schlangenbeschwörerin heißt als Tonart Asāwari Rāgini (s o Abb 128a)

Abb 136 Aus einem Sammelband, in dem sich noch weitere Blätter desselben Meisters befinden (vgl S 37) – Bezeichnet links über dem Schmetterling und datiert 1063 d H

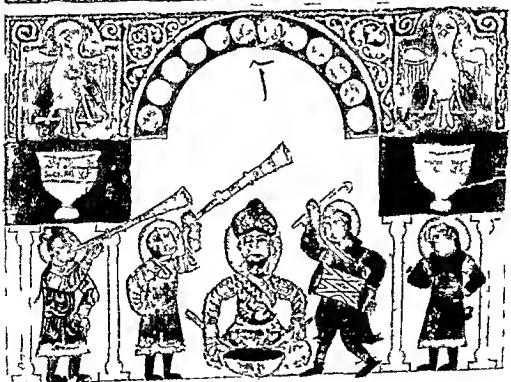
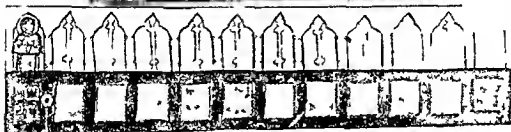
Abb 137 Sehr verwandt damit das Miniaturbild einer Gazelle im Besitz der Gräfin von Bearn (Marteau-Véver Taf 164) mit der Signatur "Murād"

Abb 138 Aus dem Sammelband IC 24344 (s o)

Abb 140 Dargestellt ist der ehemalige König von Balkh, Sultan Ibrahim Edhem, der sich als Eremit in die Einsamkeit zurückzog und dort der Sage nach von Engeln bedient wurde Links im Vordergrund der „Fakir Meluk“, dem diese Auszeichnung nicht zuteil ward Ein anderes Bild gleichen Motivs bei Sattar Khein (Abb 28) Indische Miniaturen mit Nachland-schaften ferner in dem Buche von Binyon

Abb 141 Auf einem von einem Diw geführten, phantastisch zusammenge-würfelten Kamel sitzt ein harfenspielender Engel Vgl S 45 und Schulz, Taf 87

الحساب بالصوة والكتابة
 في سنة ١٠٠٠ و ١٠٠٠ و ١٠٠٠





Mesopotamien Anfang 13 Jahrh

Sammlung Mutaux Paris

Das Frauenpendel



Mesopotamien, 13. Jahrh.

Staatsbibliothek München

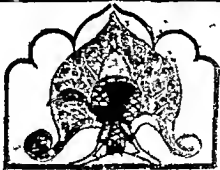
Die Fabel vom Schatz



Mesopotamien, Mitte 13. Jahrh.

Der Arzt als Helfer

Staatsbibliothek, Wien



Mesopotamien, Anfang 13. Jahrh.

Sammlung Mithrae Paris

Das Pfauenpendel



Mesopotamien, 13. Jahrh.

Staatsbibliothek, München

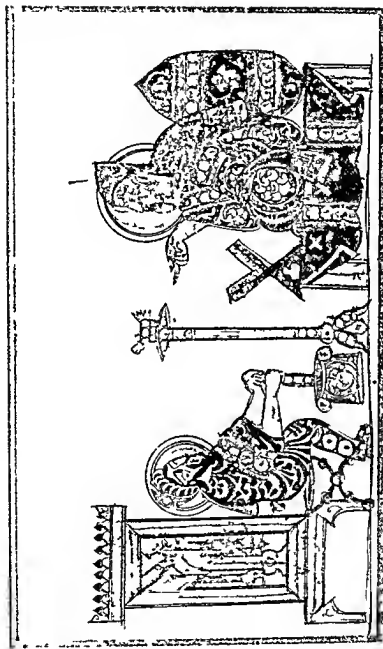
Die Fabel vom Schatz



Mesopotamien, Mitte 13. Jahrh.

Der Arzt als Helfer

Staatsbibliothek, Wien



Mesopotamien, dat 1222 n Chr

Meister Abdallah ibn el Fadhl

Die Martin

Früher Sammlung Martin Stockholm

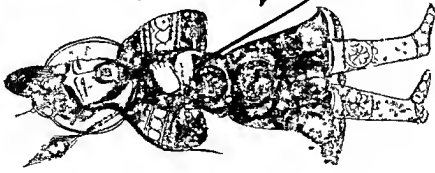


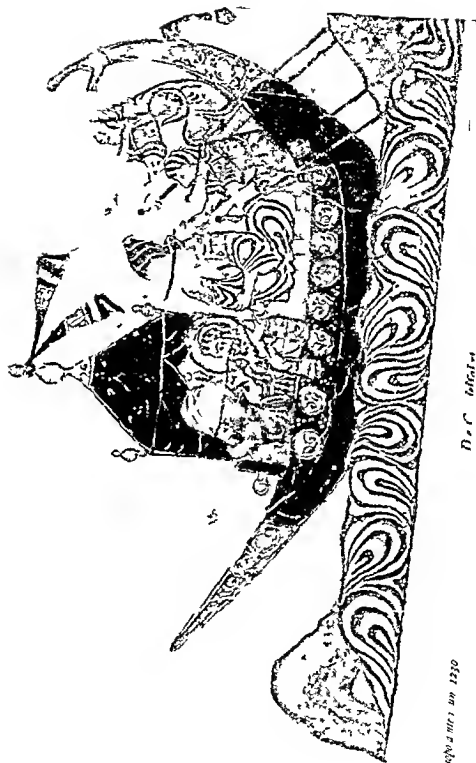
Mezopotamien, dat. 1222 n Chr

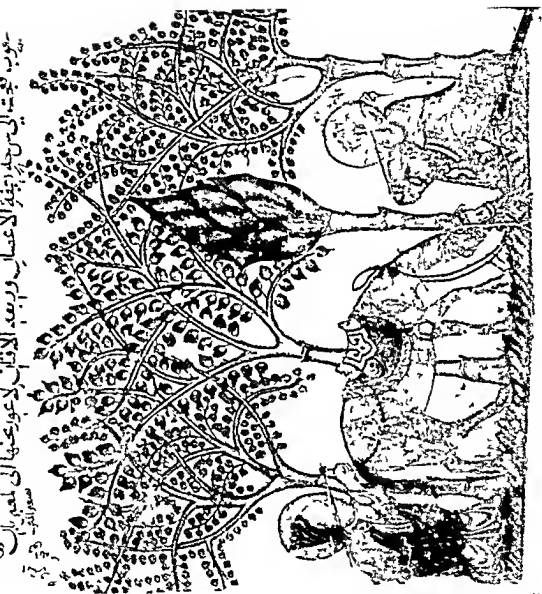


Nestor Abdallah ibn el-Fadhl

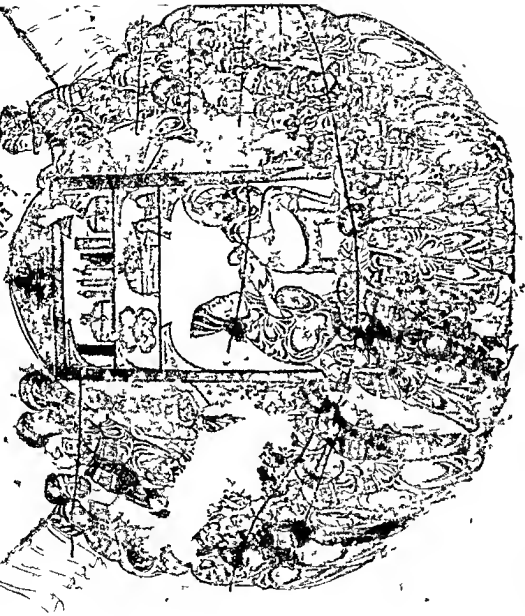
1 rasiiratos und sem Familus

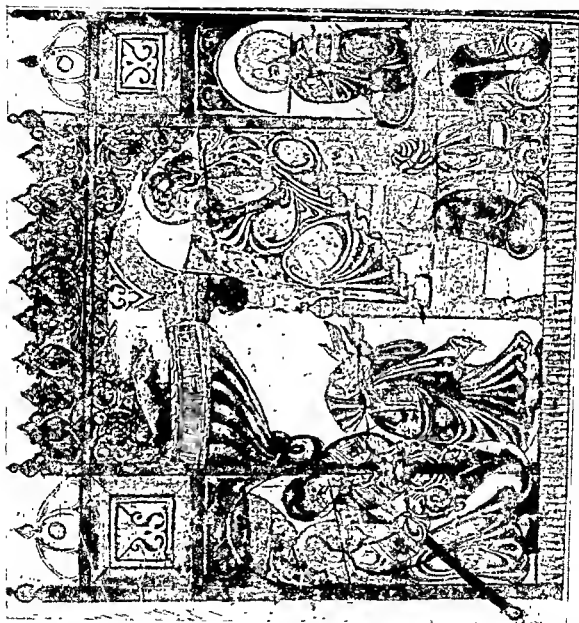


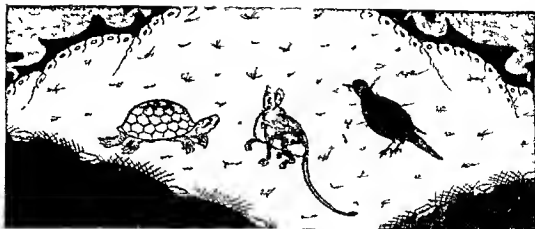












Mesopotamien dat 1262 n Chr

Tierfabel

Sa lung Dyson Perrins Malvern



Mesopotamien dat 1296 n Chr

Der Fille

Sa nl g Pierpo i Morga New York



Mesopotamien, dat 1296 n Chr

Sammlung Pierpont Morgan, New York

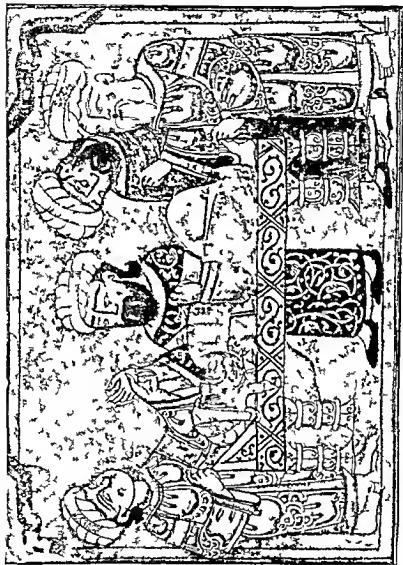
Kam und Abel (')



Mesopotamien dat 1296 n Chr

Der Draclet

Sammlung Pierpont Morgan New York



M. Sophia en dat. 1333 n. Chr.

Der Krauterbettch

Staat b l o l e k H ten



Indien (?) dat 1236 n Chr

Der Sultan und sein Hof

Sammlung Vignier, Paris



Persien (?), gegen 1300

Tierfabeln

Bibliothek des Sultans, Konstantinopel



Persien (?) gegen 1300

Tierfabeln

Bibliothek des Sultans, Konstantinopel

وملكه السما الخامسة على صورة الحور اخص
والملك الموكل بهم اسمه كائيل



وملكه السماء السادسة على صورة الاولاد
والملك الموكل بهم اسمه جايئيل



وملكه السماء السابعة على صورة سي ادم
والملك الموكل بهم اسمه روكائيل



Abb. 23 bis 47

Der mongolische Malstil in Westturkestan und Persien

14.–15. Jahrhundert



Westturkestan, dat. 5314 n. Chr.

„Die indischen Berge“.

R. Asiatic Society, London



Heilurkeiden, dat 1314 n Chr

Die Entsendung von 'Ali und Hamza

R Asiatic Society London



Wes turketien dat 1314 n Chr

In den indisch en Bergen

R As a te Society Londo



Westturkestan, 14. Jahrh.

Chinesisches Motiv

Bibl. des Sultans, Konstantinopel



Westturkestan: 14. Jahrh.

Chinesisches Drachemotiv

Bibl. des Sultans Konstantinopel







Vestturkestan um 1400

Drache und Simurg

Bibl des Sultans Konstantinopel

حتى يوم ينفخ والقرن شبه البوق ودايق راس البوق كمنع من السموات والارض وهو ملكهم

فَمَنْ كَانَ مِنَ
 مَسْئُورٍ فِي
 وَرَيْنَ الدَّيَّةِ
 شَاءَ اللَّهُ فَا
 عَاشَ وَفُتَا
 فَلَا لِكُلِّ آلَا
 سَمِعْتُ رَسُولَ
 اللَّهِ عَلَيْهِ السَّلَامُ
 رَبِّي جَزَلْتُ وَمَا
 وَأَرْسِلُ أَيْدِي
 وَيَكُنْ لَمْ تَحْمَدِ
 فِي الدُّنْيَا وَأَمَّا
 مَا خَرَفَ نَفْسَهُ
 كَيْفَ الْأَسَارَاتِ
 عَظِيمُ الثَّانِي لَهُ
 أَحْمَدُ أَمْدُهُ
 الشَّرْقُ وَالْأَغْرَقُ

[illegible]



Pers 1 1400

Sa m l g Sarre Berl 1

Fabeltier und Sternbild des Sch t en



Persien dal 1396 n Chr

Meister Djuna d Sultā
Der Zueikampf

British Museum London







Persien, Anfang 15. Jahrh.

Die Höflinge

Sammlung Cl. Anet, Paris



Persien od China, Anf. 15. Jahrh.

Khosran und Schirin

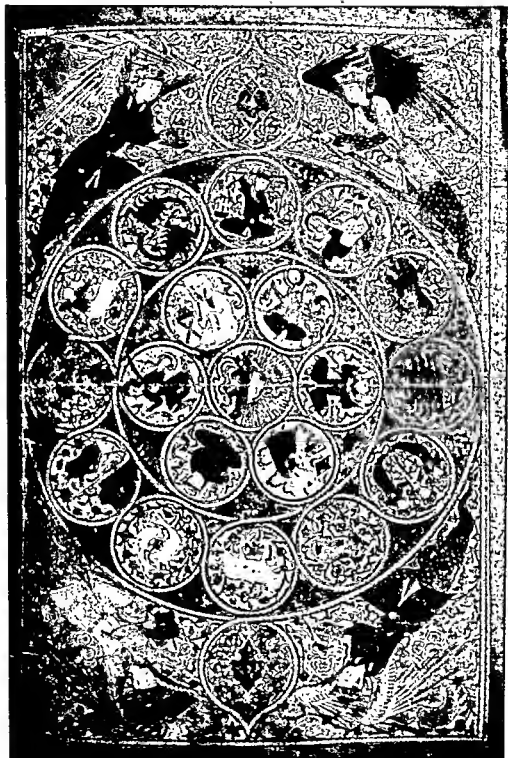
Museum of Fine Arts, Boston



Persien gegen Mitte 15 Jahrh

Musée des Arts decoratifs Paris

Humây und Humâyân



Persien, gegen Mitte 15. Jahrh.

Bibliothek des Sultans, Konstantinopel

Der Weltspiegel



Persien, gegen Mitte 15 Jahrh

Musée des Arts décoratifs, Paris

Humây und Humâydân



Persien, gegen Mitte 15. Jahrh.

Bibliothek des Sultans Konstantinopel

Der Weltspiegel





Abb. 48 bis 92

Persische Miniaturmalerei von Behzâd bis Rizâ Abbâsi
15.–17. Jahrhundert







Pers en dat 1467 Chr

Me s er Bel zid
Der Moscheebai

M seu of F e A ls Bos on



Persien dat 1494 n Chr

Meister Behzād
Der Moscheebau

British Museum London



Persien, Anfang 16. Jahrh.

Meister Behzād
Leila und Mādjnān

Staatsbibliothek, St. Petersburg

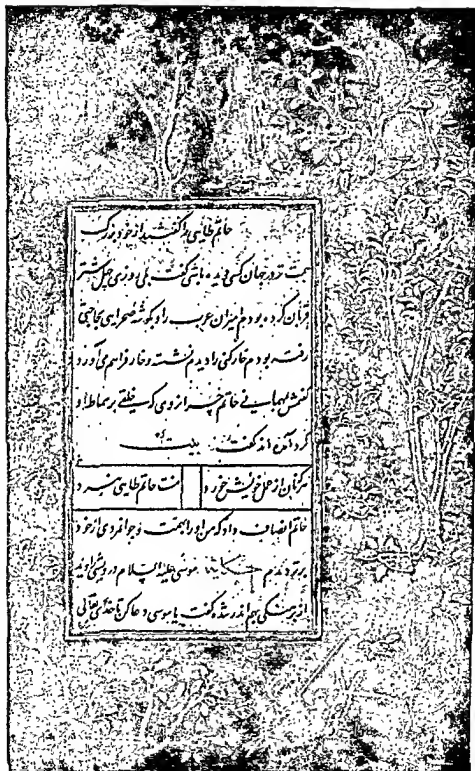


Persien, um 1500

Meister Behzād (?)
Ein hoher Gefangener

Sammlung Doucet, Paris

که به شربت در کفن بر حق	که به شربت از دین بر حق
اما بآنها و به این لاق نیز کان که چشم از غریب برسان بر پستند و افشای حرام گستران که بر شند که به بطریق انحصار از نوادر و اسالیق شعر و حکایات و سیر و لوگافانی در هم آمد و بر کتاب و جگر دیم و در غی از غم سر کرانایه بر سر موجب تعذیب کلستان این دو باند از توشیح قضیه	
بماند پایا این نظر و تربت	زما سر زده خاک است ایامی
غرض نیست کرنا باران	که پستی نمی پسندم بیا به
که صاحب دلی روزی تربت	که در کار و دین و عیالی



حاتم طایفی را گفتند از تو بزرگ
 است تو در جهان کسی ندیده باشی گفت بلی و زنی چهل شتر
 قربان کرده بودم میزان عرب را و کوه شمرای بی حاجتی
 رفته بودم خاک کنی را دیدم نشسته و خار فراهم می آورد
 گفتش بهای بیست حاتم چهره از روی که خطی بر سناط او
 کرد آتش از دهان گفت دیدی

سران از علی خورشید خرد
 حاتم انصاف داد که من او را بخت و چراغی از خود
 بر تو دادم چنانکه موسی علیه السلام در ویشی اوید
 از پرستش بیهم اندر شد گفت یا موسی و خاک تا خدای تعالی



Persien, um 1500

Meister Agā Mīrā (?)

Sammlung L. Cartier, Paris

Mädchenbildnis



Pernu dat 1539, Chr

Meister Aqd Murek
Mohammeds Himmelfahrt

British Museum



Persien, dat. 1537 n. Chr.

Meister Sultan Mohammed
Rustem fängt das Roß Rehhsch

Baron Ed. Rothschild, Paris



Persien Mitte 16. Jahrh.

Mss. nr. A. Jallah (1)

Sammlung M. Geon Paris

Falkenjagd



Persien, gegen 1530

Meister Sultan Mohammed
Schah Tahmasp (?)

Sammlung H. Vöer, Pa



Persien, gegen 1530

Meister Sultan Mohammed
Bildnis eines Prinzen

Museum of Fine Arts, Boston



Persien, gegen 1530

Meister Sultan Mohammed
Schah Tahmasp (?)

Sammlung H. Vever, Paris



Persien gegen 1530

Meister Sultan's Moha ed
Bildnis eines Prin en

Museum of Fine Arts Boston



Persien, dat. 1578 n. Chr.

Louvre, Paris

*Meister Mohammadi
Landleben*



Persien, Mitte 16. Jahrh.

Staatsbibl., St. Petersburg

*Meister Mokhammedi
Tanzmusik*



Persien Mitte 16. Jahrh.

Museum of Fine Arts Boston

Meister Mohammedi (?)

Die Liebenden



Persien Mitte 16 Jahrh

Khosrau entdeckt Schirin

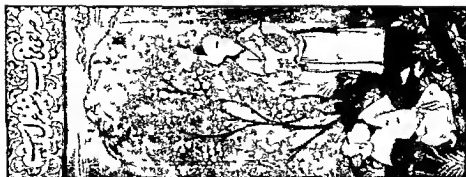
Sam 1 ng D côté Paris



Persien Mitte 16. Jahrh.

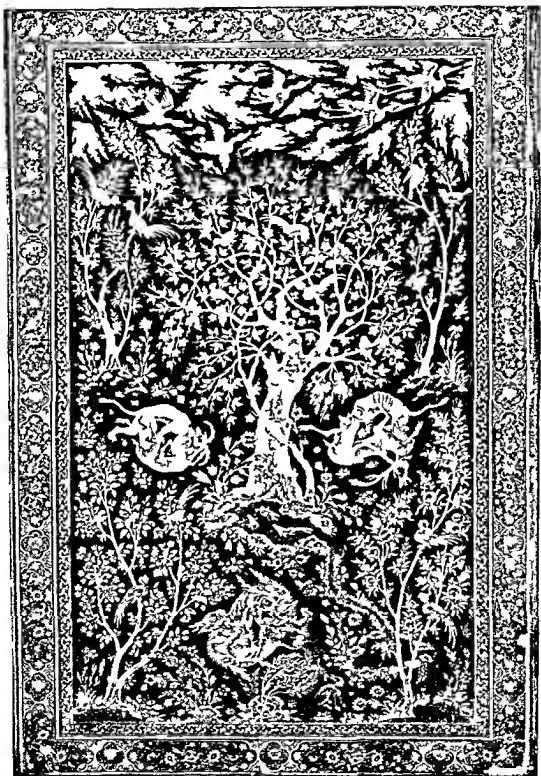
Das Kamel

Sammlung Ch. Richelieu London



Persien Mitte 16. Jahrh.
 Meister Schekhadan Mahmud
 Bibl. des Kunstgewerbe
 1151 m. Berlin

ولی بان و دوشن باری	بیشش حق و کفاری
بوشش بکسی بونه حکم	دشمن اگران دشمنای غم
بشی از من تا هر کس	سورت بود با مردم بشته
بیان و پستان باز شایان	ز وقت صبح تا شب دشمنان
جود و پروردش شایستی	حشمت بر هر یکش بدبستی
شانه می پیکر برسد باز	خیال و پست را در غفلت روز
برض او برماند می غم خویش	بناوی او بدبشیش پیش
پسردی تو دی تا اگر دی	زاد کفالت باز کردی
بهر از تو شستن و آبی شام	بد گفتگی او تا در دام
غریب و دوریت با او پندارم	خیز سرگشتی خویش را نام
بروی آثار دولت از کبریت	بفرم کن عزت از غیریت
ز اقبال اوصاف بی چشم	بهر از تو هر چه در حسنه
چرخ تخت از درم برین	دشمن بکسی بر درم برین
برست بر من و دلم باش	پاد و دشمنی با او باشد



Persie 16. Jahrh.

Musei Histor. Nat. et Geogr. Hanburg.

Tierk. u. pfl.



ersten Ende 16 Jhr

Sa 1 g Pierpont Morgan New York

Der Falkner



Persien, gegen 1600

Bibliothèque Nationale, Paris

Meister Aḡā Rīzā
Der Blumenstrauß





Persien gegen 1600

Bibliothèque Nationale Paris

Meister Agd Raxd

Der Blumenstrauß



Persien um 1600

Sammlung Koehl h. Paris

Meister Schenkh Mohammed

Das Gedicht



Persien, 17. Jahrh.

Sammlung Jeuniette, Paris

Meister Riza Abbasi

Der Brief



Persien um 1600

Sammlung Koechlin Paris

Master Sheekh Mohammed

Das Gedicht



Pernon 17 Jahrh

Sammlung Jeunet'e, Paris

Meister Reinhold

Der Brief



Persien um 1600

Sammlung Koechlin Paris

Meister Scheikh Mohammed

Das Gedicht



Persien dat 1629 n. Chr.

Musee R. d'Art
Das Liebespaar

Son-ming-Sarre Beil n



Persien dat 1631 n Chr

Samnl ng Marq et de Vasselot Paris

Mster R z l Abbdss

Das Lselespaar



Pers en 17 Jal rh

Skizze

Sammlung g Sarre Berl n



Pers en dat 1634 n Chr

Meister Radt A¹⁶³⁴ss
Der W anderer

Sammlung Sarre Berl n



Pernu, 17. Jahrh

Staatsbibliothek, St Petersburg

Messer Rüd Albin

Der Ziegenhirt



Persien 17 Jahrh

Skizze

Sammlung g. Sarre Berlin



Persien dat 1634 n Chr

Meissner Rs d A^{bb}lts
Der H. anderer

Sammlung Sarre Berlin



Persien, 17 Jahrh

Staatsbibliothek St Petersburg

Meister R.-d. Altds

Der Ziegenhirt



Pers en 17 Jal rh

Skiz e

Sammlu g Sarre Berl n



Pers en dal 1634 Chr

*Me ster R d Abbts
Der H anderer*

Sammlun Sarre Berl n



Persien, 17. Jahrh.

Staatl. Musee, Berlin.

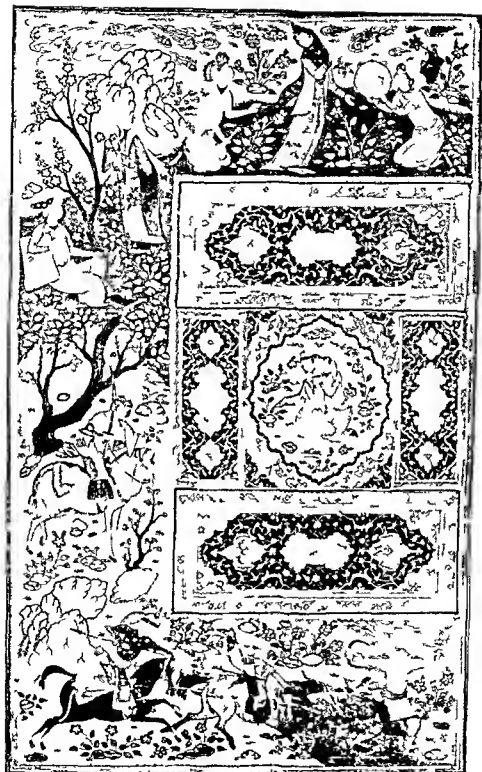
Meister Habibullah von Meshed

Der Krieger



Persien 17. Jahrh.

Bibl. des Kunstgewerbemuseums Berlin
Art des Ra d Abbis
,Die schwarze Schürze'



Paris 17 Jähr

Sam la g vier Paris

Titelblatt mit Randmalerei



Persien dat 1626 n Chr

Fr her Sas 111un* Schulz Berl 1

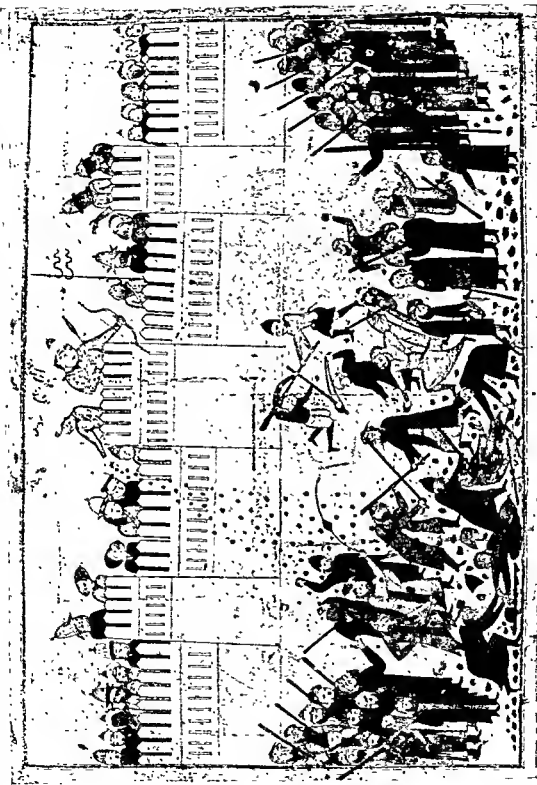
Meister Shah Qiss n

Die Erquclung

Abb, 93 bis 101

Türkische Miniaturmalerei

15.–17. Jahrhundert





Turkei (?) 15. Jahrl

Die drei Prinzessinnen

Sancti Marceau Paris



Türkei, 16. Jahrh.

Salomo und die Königin von Saba

Sammlung Vêver, Paris



Westminster Abbey 15 July

Clissie Dracul

Sam 1 g Cl Rele Lo don



Westtürkestan od. Türkei, Mitte 16. Jahrh.

Die Königin von Saba

Sammlung Cl. Anet, Paris



Ind en 16 Jahrh

Meister Baldj d
De Akrobaten

Samml ng Stschuk n Moska



I d e S l 1600

Der Besuch beim Eremiten

Staatliche Museen Berlin



Ind e S l u n 1600

Die Siesta

Staa l e M see Berl 1

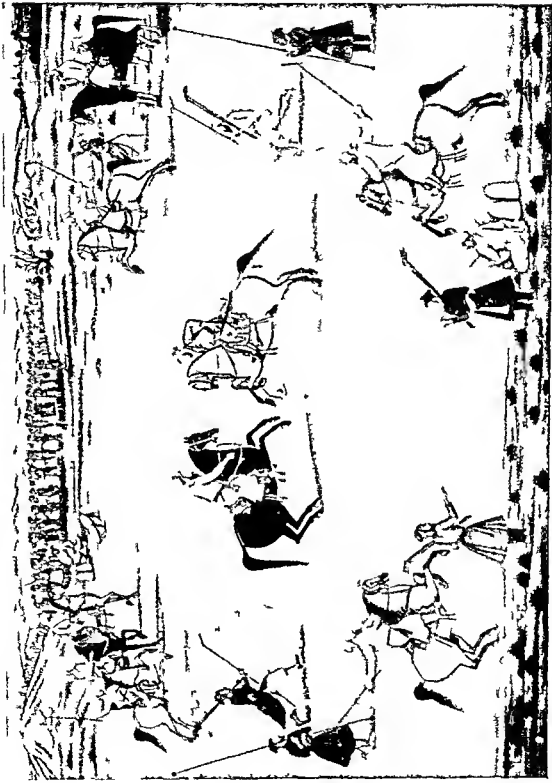


16 Jahrh

Die Landung

Museen für Kunst und Industrie Wien





Inden 18. Jahrh.

Poloſpiel als Moghulſpiel

Staatliche Museen Berlin



Ind e s 17 Jahrh

Sa lung Sarre Berl 1

Christhel es Motiv



Indien, 17. Jahrh.

Staatliche Museen, Berlin

Christliches Motiv



Indien um 1600

Samt I nr 1. Nén es Bı dafest

Gelehrtenbildnis



Indien, 17. Jahrh.

Staatliche Museen, Berlin

Kaiser Djehāngir



I d e u 1700

Kaiser Albat

Salug D o e Pa s



Indien, 17. Jahrh.

Sammlung Ch. Rad, London

Schah Djeân mit einem Gelehrten



Bäber
1526—30



Humáýún
1530—56



Akbar
1556—1605



Djel álí gú
1605—28

Ind e 18 Jahrh



Schâh Djehan
1628—59



Aurangzib (A'alemgir I)
1659—1707



Behadur Schâh
1707—12



Farrukh Siyar
1713—19

Staatliche Museen Berlin



Mohammed Schâh

1719—48



Ahmed Schâh

1748—54



Adlemgir II

1754—59



Schâh 'Adlem

1759—1806

(Fortsetzung von Abb 120)



Indien, Mitte 18. Jahrh.

Bibl. des Kunstgewerbemuseums, Berlin

Kaiser Ahmed Schäh



Mohammed Schâh
1719—48



Ahmed Schâh
1748—54



Adlemgir II
1754—59



Schâh 'Adlem
1759—1806

(Fortsetzung von Abb 120)



Indien, Mitte 18. Jahrh.

Bibl. des Kunstgewerbemuseums, Berlin

Kaiser Ahmed Schäh



18. Jahrh.

Die Moghulprinzessin

Staatliche Museen Berlin





Mädchen am Bach



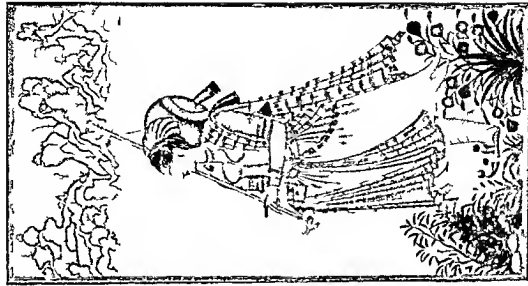
Der Kampf

*Indien, 18. Jahrh.
Staatliche Museen, Berlin*



Teotihuacan, Mexico

*Indem u. 1,000
Staatliche Museum Berlin*



Teotihuacan, Mexico



Lidien 18. Jahr

Staatliche Museen Berlin

Das Schlafgemach



Indien 18. Jahrh.

Sammlung Sarre Berlin

Morgentoileth.



I die 1, 18 Jahrh

Meister Mhr Tschaid
Krishna und Radha

Staatliche Museen Berlin



Indien 18. Jahrh.

Meister M. H. Tschand
Das Langum Opfer

Staatliche Museen Berlin



I d en 1700

De Za le m

Staa l che M see Berl



In lien dat, 1632 n Cl r

*Meester Schaff Abbiss
Stilleben*

Staatsbibliothek, St Petersburg



Indien, 17. Jahrh.

*Meister Murād
Gazellen*

Staatliche Museen, Berlin



Indien 18 Jahrh

Staatliche Museen Berlin

Tierstuden



Indien um 1700

Landschaftsbild

Sinaitische Museen Berl







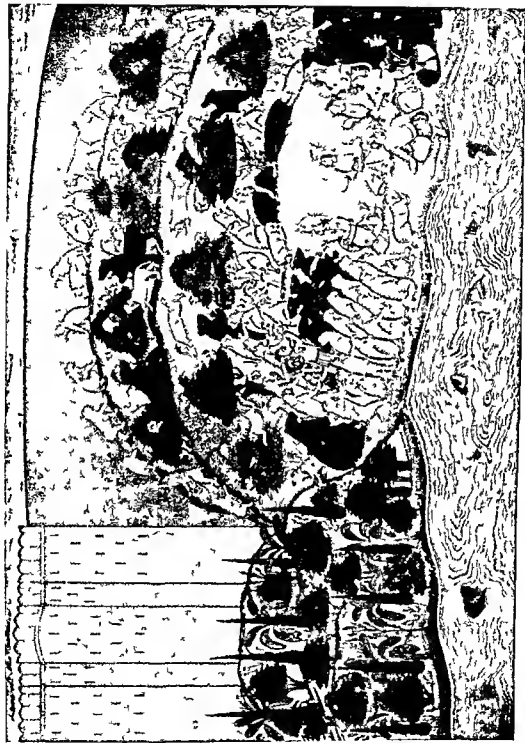
Ind en 18 Jahr!

Sam 1 g Coo a ast an y Bosto

Der gottliche Hute



Ausschnitt aus Abb. 143



Indien um 1700

Die Belagerung von Lanka

Sammlung Geographisches Institut, Berlin



Ausschnitt aus Abb. 145



Ind en 18 Jahrh

Sammlung Coomaraswamy Boston

Krishna und Radha im Regen



Indien, 18. Jahrh.

Die Kaliya-Sage

Sammlung Coomaraswamy, Boston



Indien, Ende 18. Jahrh.

Sammlung Coomaraswamy, Boston

Radha's Toilette



Indien, um 1700

Frauen im See

Bodleian Library, Oxford



Enden 18. Jahr

Das Flotenspiel

Staatliche Museen Berlin



Indien 18 Jahrh

Sammlung Sarre Berlin

Die Freundinnen



Indien, 18 Jahrh

Sammlung Sarre, Berlin

Die Erhebung



Indien, 18. Jahrh. Sammlung Sarez, Berlin
Gang zum Bade